Oskar Hage

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544302_0304

DIE MADONNA MIT DEM HEILIGEN FRANZISKUS UND DIE SOGENANNTEN JUGENDWERKE DES ANTONIO DA CORREGGIO

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer hohen philosophischen Fakultät

der

VEREINIGTEN FRIEDRICHS UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

vorgelegt von

OSCAR HAGEN

aus Wiesbaden

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

HALLE a. S.

1914

Referent:

Professor Dr. Wilhelm Waetzoldt

Teildruck mit Genehmigung der hohen Philosophischen Fakultät

NB.: Die Arbeit erscheint in erweitertem Umfange mit Illustrationen im HYPERIONVERLAG, BERLIN, unter dem Titel CORREGGIO APOKRYPHEN

I. KAPITEL

A. GESCHICHTE DER ATTRIBUTIONEN IN DER LITERATUR

Frühzeitig schon hatte man angenommen, daß die Madonna mit dem heiligen Franziskus in Dresden nicht das erste Werk sein könne, das Correggio ausgeführt habe. Es stehe auf einer Stufe so hoher künstlerischer Vollendung, daß ihm notwendig andere Werke vorausgegangen sein müßten. Auch Waagen (1) sprach das aus und wies darauf hin, man dürfe nicht von seinen späteren Werken ausgehen, um die Vorgänger des Dresdener Bildes zu finden. Das mag dann den Anstoß gegeben haben, eine systematische Forschung nach Frühwerken zu veranstalten; nach Frühwerken, die einen festen Anhalt boten und mehr Grund zur Erkenntnis des künstlerischen Werdegangs von Correggio gaben als bloße Vermutungen, wie die, er habe an den Fresken im Palast der Francesca von Brandenburg zu Correggio mitgearbeitet (2), oder er habe kleine Landschaften gemalt, die er dann seinen Verwandten schenkte (3), oder gar, daß ihm die Fresken in der Vorhalle von St. Andrea und andere Malereien in Mantua zuzuweisen seien (4). Diese legendarischen Überlieferungen, für die Pungileoni und der berüchtigte Padre Resta verantwortlich zu machen sind, wurden endgültig zum alten Eisen geworfen und man begann langsam eine kleine Reihe von Bildern zu einer Kette zusammenzuschließen, in der man glaubte, deutlich einen stilistischen Zusammenhang mit den bekannten Werken des Meisters zu sehen.

Die Forschung, wenn anders man das damalige Arbeiten der „Kenner" so nennen darf, war aber noch nicht imstande, einmal

völlig von den Werken *nach* der Franziskusmadonna zu abstrahieren und nur auf Grund dieses ersten bekannten Bildes hin kritisch vorzugehen. Man hatte die Augen voll von dem weichen, formauflösenden Stil des reifen Correggio und vermutete die gleiche Reife auch in seinen Frühwerken. So kam als erste Attribution die *kleine Madonna der Galerie von Modena,* die sogenannte Madonna Campori auf. Sie wurde 1636 von dem Maler Vincenzo Rasori als ein Werk des Correggio bezeichnet. Damit ließ man es vorläufig sein Bewenden haben. Als nun aber Ende des 18. Jahrhunderts durch Anton Raphael Mengs mit einer wissenschaftlich zu nennenden Erforschung und Sichtung des fraglichen Materials Ernst gemacht wurde, kam auch die Frage der Jugendwerke wieder ins Rollen und es war nun der Sammler und Kunstdilettant Abbate Bianconi, der ein Bild, das sich in der Sammlung Rossi in Mailand befand und den *Abschied Christi von seiner Mutter* darstellte, als Werk des Correggianers ansprach. Tiraboschi (5) erwähnte es und so nahm es dann über Lanzi und andere den Weg in die Literatur, wo es bald allgemein anerkannt wurde (6). Als weiteres Bild dieser Reihe ist dann *die Vermählung der heiligen Katharina,* im Besitz des Ritter von Reisinger in Wien, zu nennen, dessen Zuschreibung an Correggio auf Rumohr zurückzuführen ist (7), das aber dann vernachlässigt wurde, bis Th. von Frimmel (8) es wieder in die neuere kunstwissenschaftliche Literatur einführte. Nimmt man zu diesem Bilde noch das *Vierheiligenbild* hinzu, das sich jetzt bei Lord Ashburton befindet, und *die Madonna mit dem kleinen Christuskind und dem jungen Täufer,* das aus der Sammlung Nievo in Mantua schließlich in den Louvre gelangte, (dort jetzt als Girolamo dai Libri geführt) und denen beiden eine mehr oder minder alte Tradition den Namen ihres Meisters zu garantieren schien, so hat man eine erste Kollektion von fünf Stücken, die als Jugendwerke des Meisters gelten.

Aktuell wurde die Frage der Jugendwerke aber eigentlich erst, seit *Giovanni Morelli* (Lermolieff) mit seinen „kunstkritischen

Studien" auf den Plan trat. Es erübrigt sich völlig, über die ganz außergewöhnliche Bedeutung dieses hervorragenden Kenners für die Forschung zu sprechen. Uns muß zunächst genügen, daß er die bekannte Reihe um weitere Stücke vermehrte und so ein präcorreggieskes oeuvre von zehn Bildern aufstellte, die nachher fast ohne Widerspruch in die Literatur übernommen wurden und seither das „Dogma des jungen Correggio" gebildet haben. Er fügte den genannten Stücken (von denen er übrigens das Bild bei Ritter von Reisinger und die Madonna Nievo nicht aufzählt) sieben neue Bilder hinzu. Sein Katalog lautet so (9):

1. Die Vermählung der heiligen Katharina (bei Dr. Gust. Frizzoni, Mailand).
2. Die heilige Familie, in der Städt. Galerie (Palazzo Malaspina) zu Pavia.
3. Die kleine Madonna mit Kind und zwei musizierenden Engeln in Wolken (in den Uffizien).
4. Der musizierende Faun (München, Pinakothek).
5. Der Abschied Christi von seiner Mutter (London, Sammlung Benson).
6. Die Geburt des Christkinds (Mailand, Sammlung des Cavaliere Benigno Crespi, jetzt in der Brera).
7. Die Madonna mit Christkind und dem jungen Täufer (aus der Sammlung Bolognini, jetzt Mailand Museo art. mun.).
8. Die Madonna mit Kind und der heiligen Anna (oder Elisabeth) früher in der Fürstl. Hohenzoll. Sammlg. zu Sigmaringen.

Diese Bilder will Morelli alle vor der Franziskusmadonna entstanden wissen, während er die folgenden zwei später ansetzt. Es sind:

9. Die Madonna mit Kind, aus dem Nachlaß der Familie Campori (Modena, Galeria Estense).
10. Die heilige Familie (in der Hampton Court Galery).

Es ist bekannt, was den Morelli bestimmte, irgendwelche Werke als die eines bestimmten Meisters zu erkennen. Die besondere Art Hände, Fingerspitzen Ohren, Nasen oder Augen zu zeich-

nen, führten ihn, wie er in der Einleitung zu dem Werk über die „Galleria Borghese und Doria Pamphili“ ausführt (10), dazu. Ich selbst habe nie recht zu glauben vermocht, daß es allein diese Dinge waren, die Morelli zu seinen kritischen Resultaten verhalfen; vielmehr möchte ich annehmen, daß sein zweifellos sehr feines Auge und seine Kombinationsgabe und jene undefinierbare Begabung, die den Kenner prädestiniert, nämlich das Vermögen, gleich auf den ersten Blick ein Werk dem Kreis eines bestimmten Künstlers einreihen zu können, ihn zunächst einmal auf ein Bild als das wahrscheinliche Erzeugnis dieses oder jenes Meisters aufmerksam machten; daß es ihm dann seine Methode ermöglichte, die Gegenprobe anzustellen, ist ebenso gewiß wie praktisch. Was einen in dieser Vermutung noch bestärkt, ist der Umstand, daß man nirgends so sehr an der praktikablen Anwendung der Methode zweifelt, wie bei seinen Correggio-Attributionen. Es ist aber nicht die Aufgabe dieses einleitenden Kapitels, sich mit den Einzelheiten der Morellischen Zuschreibung auseinanderzusetzen, sondern das muß den einzelnen Bilderkapiteln überlassen bleiben.

Daß Morelli seiner Methode einseitig folgte und folgen mußte, liegt in der Natur der Sache. Daß die Stilkritik aber nie von den Einzeldingen den Ausgang nehmen darf, wird dadurch bewiesen, daß man die schlagendsten Gegengründe anführen kann, die, wie ich hoffe, die Morellischen Zuschreibungen entkräften und das Bild des großen Meisters von Parma wieder ganz ungetrübt strahlen lassen wird.

Es ist aber bei diesen Bildern nicht geblieben. Andere sind hinzugekommen, und so ist das Werk des „jungen Correggio“, auf dessen Rekonstruktion sich die junge Forschung soviel zugute hält, lawinenartig angewachsen.

Im Jahre 1897 wurde von Giovanni Bertini anläßlich eines Vermächtnisses des erzbischöflichen Palastes an die Brera in Mailand, durch das 16 Bilder in diese Galerie kamen, *eine Anbetung der Könige*, die man früher dem Scarsellino zugeschrieben hatte,

als Frühwerk des Correggio aufgestellt. Außerdem wurde eine *Judith* im Straßburger Kunstmuseum, soweit ich erfahren kann, von Bode (12), auf den Namen des gleichen Meisters getauft, wenn es ihn nicht etwa schon in der englischen Sammlung trug. Schließlich kam noch Adolfo Venturi dazu, der 1901 in L'Arte (Band 4, Seite 310 ff.) eine weitere Reihe Bilder publizierte, von denen für uns *Antonius der Abt* (Neapel) und das sehr zerstörte *Fresco,* das unter dem Namen des Antonio Bartolotti in der Modeneser Galerie hängt, in Betracht kommt. (Die Madonna der früheren Sammlung Nievo weist er einem gleichzeitig mit Correggio arbeitenden Mantegna-Schüler zu.)

So ist also in die Literatur eine Gesamtzahl von 17 sogenannten Jugendwerken eingedrungen, die sich auf eine Reihe von *zwei* Jahren verteilt, wenn man sie, wie es allgemein geschieht, als von 1512—1514 entstanden annehmen will. Mit andern Worten: *Correggio hätte von seinem achtzehnten bis zwanzigsten Jahre siebzehn Werke ausgeführt, während der Künstler in der uns bekannten Zeit zwischen der Franziskusmadonna und den Fresken der Camera di San Paolo, also in der eigentlichen Sturm- und Drangzeit eines jungen Mannes vom einundzwanzigsten bis vierundzwanzigsten Jahre, nur etwa vier oder fünf Bilder gemalt haben soll!*

Daß dieses Zahlenverhältnis schon an sich einen schreienden Widerspruch darstellt, ist ohne weiteres klar. Um so mehr befremdet es aber bei einem Künstler, der aus der Schule des Quattrocento kam, dessen oberstes Gesetz die langsame sorgfältige Technik war und dessen erstes sicheres Werk noch mit beiden Füßen in diesem Quattrocento wurzelt.

Diese Attributionen sind nun ohne großen Widerspruch in die kunstwissenschaftliche Literatur aufgenommen und durch Riccis großes Correggiowerk (13), Thodes kleine Schrift (14) und Gronaus Bilderpublikation (15) kritiklos übernommen worden. Die anerkennenden Besprechungen, die diese Unternehmen ziemlich allseitig fanden, haben denn auch das „Dogma" sanktioniert.

Daß in dieser Frage eine so verblüffende Einstimmigkeit herrscht, scheint mir nur aus dem Umstande heraus erklärlich, daß eben die Forschung der letzten 20 Jahre mit ganz anderen Dingen beschäftigt war als mit dem „unmodernen" Correggio. Die Durcharbeitung der Kunst des 15. und 14. Jahrhunderts ließ den großen Meister von Parma in sehr stiefmütterlicher Weise nebenbei liegen. Der deutlichste Beweis dafür scheint mir schon aus der Einleitung zu Gronaus Buch zu sprechen, das mit einer Art von Entschuldigung anfängt, dafür, daß man sich um einen solchen Mann überhaupt kümmere.

Eine eigentliche Festlegung der kunsthistorisch so merkwürdigen Position, die Correggio einnimmt, ist nur ganz vereinzelt einmal versucht worden. Die ausgezeichnete Studie Strzygowskys (16) gehört dahin. Weiter ist aber in unserer Zeit, die doch sonst überall angefangen hat, einmal die Museumsarbeit beiseite zu legen und dafür große Entwicklungen aufzuzeigen, nichts in diesem Sinne geschehen.

Da die Forschung nun also bis in die allerletzte Zeit hinein die Zuschreibungen Morellis und seiner Nachfolger angenommen hat, braucht es uns weiter nicht zu interessieren, welche Widersprüche er anfangs gefunden hat. Genug, daß ganz entschiedene Gegner dieser Theorie, wie Woermann, sich schließlich wenigstens für einen Teil der Werke zu Morelli bekannt haben (17).

Um so erfreulicher ist es nun für einen, dem daran liegt die große Person des Correggianers wieder einmal von Grund auf schlackenlos dargestellt zu sehen, daß wenigstens zwei Stimmen sich mehr oder weniger energisch gegen die willkürliche Zuschreibung einer Reihe apokrypher Werke wehren.

Das erste entschiedene Wort sprach, soweit ich sehen kann, *W. Schmidt*. Seine kurzen Forschungsergebnisse findet man aufgezählt in den „Monatsberichten für Kunstwissenschaft" (18). Er schlägt, nachdem er die seltsame Einmütigkeit der Forschung, die es dem einzelnen fast unmöglich mache, gegen den Strom zu schwimmen, hervorgehoben hat, in bescheidenster Weise vor, für

die Gruppe der Jugendwerke als Meister lieber den *Francesco Maria Rondani* zu nennen. Für das Bild bei Reisinger und die Geburt Christi bei Cav. Crespi bringt er denn auch ein paar völlig überzeugende Parallelen bei. Indem er sich auf das signierte Bild von Rondani in der Galerie von Parma (Nr. 70) stützt, wäre dieser Vorschlag sehr wohl einer Diskussion wert, wenn nicht Schmidt die gesamte Gruppe als das Werk einer Hand erkennen wollte. Dafür liegen die Werke aber zu sehr auseinander; und gerade der Mangel einer durchgehenden Einheit ist auch eines der Hauptargumente, das gegen eine Entstehung durch Correggio spricht.

Beschäftigt W. Schmidt sich mehr detaillierend und kurz mit den kritischen Merkmalen der einzelnen Bilder, so geht der nun folgende Kunstschriftsteller von der Gesamtpersönlichkeit Correggios aus und hat somit von vornherein den Vorteil einer größeren Überzeugungskraft.

Und dieser ist nun der einzige, der sich meines Wissens in den letzten Jahren in eingehender Weise und gleichzeitig mit höchster Schärfe gegen Morelli im besonderen, und gegen die „attribuistes" im allgemeinen wendet. Der Aufsatz, von dem ich spreche, stammt aus der Feder von *T. de Wyzewa* und ist 1907 in der Revue des deux mondes erschienen (19).

Die außerordentliche Bedeutung dieses Aufsatzes scheint mir darin zu liegen, daß der Autor von der Gesamtauffassung Correggios ausgeht. Mit jenem unübertrefflichen Feingefühl des Franzosen faßt er die *Einheit* der Persönlichkeit Correggio und die beispiellose Konsequenz, mit der sich dieses Genie in der Kunstgeschichte darstellt, zusammen. Von dieser Einheit, wie sie die Kette von Werken von der Dresdener Altartafel von 1515 an bis zur Domkuppel von Parma und weiterhin ununterbrochen darstellt, von der unerhörten Logik, welche diese Entwicklung aufzeigt, ist er so völlig durchdrungen, daß ihm die Mannigfaltigkeit und Zusammenhangslosigkeit der sogenannten „Jugendwerke", von denen jede Brücke hinüber zur Franziskusmadonna fehlt, als ein unleidlicher Widerspruch erscheint. Daß er da mehr

mit dem Gefühl, als mit der Sonde des modernen Kritikers arbeitet, ist durchaus nicht vom Nachteil. Auf diese Weise gelangt er zum Erfassen von Begriffskomplexen, die einen das Studium aus nächster Nähe nicht leicht mit gleicher Schärfe sehen läßt. Die Einheit des Stils von der Franziskusmadonna an kann in der Tat gar nicht scharf genug hervorgehoben werden; sie ist geradezu das Fundament der Idee „Correggio" „Cette incomparable et prodigieuse unité d'inspiration qui n'a peut-être pas d'équivalent dans l'histoire de l'art."

„Toute sa vie, sous la modification — d'ailleurs incessante — de ces types et de ces procédés il est resté le même homme, absolument le même, et ne tirant de son génie que de son propre coeur:" — aus dieser Erkenntnis und aus der Tatsache, daß er eigentlich trotz aller Einflüsse von außen her in dem Dresdener Bilde doch nur Eigenes gibt (d. h. qu'il ne doit rien à personne), findet er die Attributionen Morellis ganz unannehmbar, da sich in der Mehrzahl der obendrein ungewöhnlich schwachen und von geringster Zeichenkunst zeugenden „Jugendwerke", eine sklavische Mantegna-Nachahmung kundgibt, die sich so schlecht mit einer gewissen spätcorreggiesken Lieblichkeit verbindet. Weiter ist es für ihn ganz unhaltbar, daß dieser Mann, in dessen Werken vom ersten bekannten Bild des Zwanzigjährigen an, sich eine so einheitliche Anschauung abrollt, in den paar Jahren davor „zehn verschiedene Manieren" angewandt hat. „Car on ne peut imaginer oeuvres plus héteroclites que quelques-uns des tableaux cités par Morelli comme appartenant à cette première période de la vie du maître" (20). Es scheint mir ferner bemerkenswert, daß er gleich eine entschiedene Scheidung vornimmt derjenigen Werke, deren Zuschreibung völlig unbegreiflich scheint, (weil sie uncorreggiesken Charakters sind, wie die Madonna mit Engeln in den Uffizien, die Anbetung der Könige in der Brera und dem Faun in München), von den Bildern, die zwar einen ausgesprochen correggiesken Charakter haben, aber mit der Franziskusmadonna nicht in Zusammenhang gebracht werden können.

So kommt de Wyzewa denn auch zu dem Schluß, daß das Gesamtbild des Correggio durch die willkürliche Einreihung von an sich heterogenen Elementen, die in schreiendem Widerspruch zu dem Begriff stehen, den wir uns von der Künstler*einheit* des Correggio machen müssen, aufs empfindlichste getrübt wird.

Zu bedauern bleibt dabei allerdings, daß es nicht ohne persönliche Angriffe gegen Morelli, den „Napoléon de la critique et de l'art", wie gegen die „docilité habituelle des historiens et des critiques", die sich dem Dekret des Kunstdespoten gebeugt haben, abgeht.

Morelli steht als Forscher zu hoch, um ihn mit dem Ausdruck „audacieux" abzutun. Ohne ihn wäre die italienische Kunstgeschichte wohl schwerlich schon heute aus dem Sumpf heraus auf gangbaren Boden gekommen. Daß einem Manne, der so Großes geleistet hat, bei seiner unendlichen Arbeit Mißgriffe und Irrtümer unterliefen, liegt in der Natur des irrenden menschlichen Verstandes. Namentlich liegt es aber auch an der damals noch unvollkommenen Kenntnis des jeweiligen *Zeitstiles*, aus dem der junge Correggio, mochte er ein Genie sein, so groß man es wollte, ebensowenig wie andere, unbedeutendere Künstler ihr Leben lang, nicht heraus konnte. Die Überschreitung des Zeitstils und die neuen Werte, die er schuf, und die damit ein entschiedenes Weiterrücken des allgemeinen Stiles brachten, kommen erst später; dafür sind seine Werke von den Malereien in San Paolo ab verantwortlich. Ein Forscher wie Morelli mußte, wenn er ans Ziel wollte, einseitig und entschlossen zugleich sein. Die Verbesserung seiner Irrtümer nach dem Vermögen der Forschungsmethoden von heute kann nur die Wahrheiten, die seine kunstkritischen Studien enthalten, in ein reineres Licht heben.

Diese Einheit der Persönlichkeit Correggios in seinen bekannten Werken, und die dazu in grellem Kontrast stehende Zerrissenheit der „Jugendwerke" ist es auch ursprünglich gewesen, die mir einen Widerwillen gegen die willkürlich eingereihten Werke eingeflößt hat. Es sind aber noch viele andere Dinge,

die dazu kommen und die ich hier nur in den Hauptzügen umreißen will, indem ich die Ausführung dem Hauptteil, der sich nur mit den Bildern beschäftigen wird, vorbehalte.

Wenn es als erwiesen angesehen werden könnte, daß Correggio die Sixtinische Decke Michelangelos gesehen habe, so würden im Angesicht dessen, was in den Malereien von San Giovanni zu Parma aus den Vorbildern des großen Florentiners geworden ist, wohl auch die Stimmen verstummen, die für die Jugendwerke mit ihrer sklavischen Nachahmung Mantegnas eingetreten sind. Leider ist aber dieser römische Aufenthalt nicht zu beweisen. Aber auch die Madonna mit dem heiligen Franz in Dresden genügt zu zeigen, daß der Meister nie einen anderswo gewonnenen Eindruck wieder von sich gab, ehe er ihn bis ins Letzte zum eigensten und persönlichsten Eigentum umgewandelt hatte. Karl Voll sagt in seinem trefflichen Vergleich des eben genannten Bildes mit Mantegnas Madonna della Vittoria (21), „es bleibt die Tatsache, daß man ohne die Tafel Mantegnas wohl nie auf die Idee kommen würde, daß sie dem großen Maler von Parma das Vorbild geliefert habe; denn trotz der fast wörtlichen Übereinstimmung sind die beiden Madonnen grundverschieden, und ebenso wie die eine charakteristisch für Mantegnas Stil ist, darf die andere als ein Muster für Correggios frühe Art gelten". Ricci (22) sieht gerade in diesem Vorkommen mantegnesker Motive in den Frühwerken einen Beweis für deren Echtheit, anstatt das Gegenteil darin zu sehen, nämlich, daß ein Mann, der einen schon mindestens fünf Jahre verstorbenen Meister so unpersönlich kopiert, niemals jenes unerhört selbständige Genie werden konnte, wie es Correggio war.

Aber dieses Argument allein wäre viel zu schwach, um den so verbreiteten Glauben an die Echtheit der Jugendwerke zu erschüttern. Wichtiger ist wohl der Umstand, daß man in den fraglichen Bildern völlig jenen ausgesprochen quattrocentistischen Charakter vermißt, den die Franziskusmadonna neben all den Regungen der neuen Zeit, in der sie entstand, in so hohem Grade

besitzt. Alle jene Elemente, die in der Franziskusmadonna so laut davon zeugen, daß der Meister, der dies Bild malte, nicht nur einen unerhört großen Stil besaß, dessen lange dekorative Linien eine umfangreiche Tafel zu meistern wußten, und somit zum Größten vorbehalten war, sondern der doch auch jene quattrocentistische Sorgfalt und Treue dem Detail gegenüber wahrte, jenes Eindringliche, das aus einer Zeit stammte, der noch die Entdeckerfreude gegenüber jedem naturalistischen Einzelding aus den Augen leuchtete, aus einer Zeit, die noch *deutlich* sein wollte, um zu zeigen, was sie konnte.

Diese merkwürdige Art von sorgfältigem Naturalismus hat dem Correggio bis an sein Ende im Blut gesessen, wie der Glaube an die Madonna und war ihm so zur zweiten Natur geworden, daß er nichts dagegen gekonnt hätte, wenn er auch gewollt hätte. Das war auch eine Ursache dafür, daß er nur immer mit dem kostbarsten Material arbeitete. Ganz und gar fremd aber war ihm jene flüchtige, oberflächliche Virtuosität, die sich für die Angabe der Einzelform nicht interessiert, weil sie ihr ganz geläufig und bis zum Überdruß bekannt ist. Und gerade dieser Umstand, den wir am besten Routine nennen möchten, spricht in so hohem Grade aus den Jugendwerken, daß es nur ein Frevel am Geist des Parmensers ist, wenn man ihn dafür verantwortlich machen will.

Wo ist die Brücke von der durchgehend tiefen Farbe dieser Bilder zu dem grauen Lichtschimmer der Franziskusmadonna? Wo ist in eben diesem Bilde die Kenntnis der venetianischen Technik geblieben, die aus dem Faun in München so deutlich spricht, wo ist wieder der Zusammenhang dieses Fauns mit der Vermählung der Katharina bei Frizzoni mit ihrer dichten Farbe und so weiter? Würde ein Mann, der ganz ebenso malen konnte wie Bonifazio Veronese oder Palma — und denen steht der Faun der Handschrift nach am nächsten — auf einmal den ganzen venetianischen Besitz wie einen alten Rock beiseite werfen und malen wie ein guter Emilianer? Mit zwanzig Jahren?! Dabei steht die ganze Gruppe fast ausnahmslos auf einem so fortge-

schrittenen Standpunkt der Raumauffassung und des Helldunkels, daß es völlig unbegreiflich erscheint, wie man den Meister der Franziskusmadonna, der beiden noch zaghaft gegenübersteht, dafür verantwortlich machen will.

* * *

B. STILKRITISCHE BEMERKUNGEN

Wenn man nun kritisch an das Bildermaterial herantreten will, so sind zwei Dinge erforderlich. Erstens: gänzliche Vorurteilslosigkeit, d. h. Freiheit von all dem Wissen, das man sich aus dem Werk des *späteren* Correggio und den darin enthaltenen Zuschreibungen angeeignet hat, zweitens: eine streng wissenschaftliche Konzentration auf nur das, was wir als gesicherte Werke der oberitalienischen und insbesondere der emilianischen Malerei vor 1515 besitzen. Mit dem Jahre 1518, d. h. mit dem Datum der Ausmalung des Zimmers im Kloster von San Paolo, tritt Correggio in einen Stil, der eine neue Freiheit gegenüber demjenigen bezeichnet, den das Dresdener Bild innehält. Die letzten Spuren des Quattrocento sind abgestreift, der Barock ist bereits in vollem Gange. Niemand wird diesen Stil als verbindlich für die Jugendwerke ansehen wollen.

Welches ist nun das Bildermaterial, das wir dem Correggio mit Sicherheit in der Zeit zwischen 1514 und 1518 zuschreiben können?

Es muß im Auge behalten werden, daß wir unter keinen Umständen mit irgend einem Bilde operieren dürfen, für das die Autorschaft Correggios auch nur mit dem geringsten Zweifel angetastet wird. Es wird sich zeigen, daß einzig und allein die Madonna mit dem heiligen Franz als solches stehen bleibt. Bei den übrigen Bildern bleiben so viel Zweifel und bloße Vermutungen unbeantwortet, daß durch sie keine feste Basis gewonnen werden kann, will man nicht für sie erst wieder eine ungefähre Grundlage aus weiteren Werken Correggios gewinnen. Das aber würde

hier zu weit führen. Ich glaube auch, daß das Dresdener Bild zur Entscheidung der Frage vollkommen genügt.

Am Anfang steht die Madonna mit dem heiligen Franziskus (Dresden, Königliche Gemäldegalerie Nr. 150). Die große Tafel ist bezeichnet ANTOIVS DE ALEGRIS. P. Wir sind im Besitz der Urkunden dafür. Es wurde am 30. August 1514 bei dem jungen, gerade zwanzig Jahre alten, also noch minderjährigen Maler für die Minoritenkirche S. Francesco in Correggio bestellt; für den Preis von einhundert Dukaten. Am 4. April 1515 erhielt er die letzte Zahlung. Es blieb in der Kirche bis 1638 und gelangte von da in die Galerie des Herzogs von Modena, von wo aus es 1746 mit einer großen Anzahl anderer Bilder in die Dresdener Galerie gelangte. Hier befindet es sich noch in verhältnismäßig sehr gutem Erhaltungszustand. 1827 ist es einmal von Palmeroli restauriert worden (23). In der Geschichte dieses Bildes befindet sich also erfreulicherweise nicht eine einzige Lücke. Da das Bild gut erhalten ist und außerdem eine sehr aufschlußreiche Komposition darstellt, in der so ziemlich alles vorkommt, was zur stilkritischen Analyse brauchbar ist, Landschaft, Architektur, mehr oder weniger bekleidete Männer, Frauen, Kinder, Bewegung und Ruhe, so sind wir mit diesem ersten bekannten Werk und der Folie der Zeitkunst in der glücklichen Lage, einen Schlüssel zu haben, der uns ohne größere Schwierigkeiten die Tür zu den *vorhergehenden* Werken öffnen muß.

Das nächste in Betracht kommende Bild wäre eine *Altartafel* von annähernd Manneshöhe, die sich in sehr schlechtem Zustand im Besitz des *Lord Ashburton* befindet. Wir sind hier aber lediglich auf Traditionen angewiesen. Die mannigfachen urkundlichen Belege, die wir dafür haben, erwähnen den Maler mit keinem Wort. Sie verweisen nun aber alle zweifellos das Bild in die Zeit zwischen 1517 und 1528. Macht schon die Befangenheit des Stils eine Entstehungszeit drei Jahre nach der Franziskusmadonna im allerhöchsten Grade unwahrscheinlich (24), so wird die Verwirrung vollständig, wenn man hört, daß man sich schon seit langer

Zeit nicht klar ist, ob das Bild, das bis vor kurzem noch in England war, überhaupt mit jenem identisch ist, das ursprünglich in Santa Maria della Misericordia zu Correggio war, wo es sich 1776 nach dem Wortlaut eines Briefes vom 26. Juni d. J. (25) noch befand. Es kann, wie schon Meier (26) bemerkt, unmöglich dasjenige Bild ist, welches Lanzi (27) für das Original hielt, denn dieses kam durch einen Kunsthändler nach Rom, während das Ashburton-Exemplar nach Waagens Mitteilung (28) aus der Sammlung Ercolani in Bologna stammt (29). Nicht genug damit, Lanzi erzählt, das Original sei von dem Altar, auf dem es stand, entfernt und durch eine Kopie ersetzt worden, die einige Veränderungen enthielt. Tiraboschi habe wohl diese Kopie — das ist bereits das dritte Exemplar! — für das Original gehalten, weil er eine heilige Ursula erwähnt, die sich nur auf der Kopie befand. Eine Betrachtung der Urkunden, die auf das Bild Bezug haben, wird zur Evidenz beweisen, daß es zum mindesten als *Stilkriterium* für uns völlig unbrauchbar ist. Daran wird auch der stolze Satz des Morelli über dieses Bild nichts ändern: „Chi avesse a dubitare dell' autenticità di questo, mostrebbe, mi pare, di avere poco intendimento per quello, che ha di particolare il concetto artistico, e il modo di rappresentare del Correggio („della Pittura Italiana" S. 224). Leider hat es den Anschein, als seien gerade die Morellischen Attributionen viel mehr von diesem höchst zweifelhaften Bilde, als von dem authentischen Dresdener Altarblatt ausgegangen. Das fragliche Altarbild soll nun durch Urkunden als ein Werk des Correggio gesichert sein. Daß das nicht der Fall ist, werde ich mir erlauben zu beweisen. Das von Meyer (30) publizierte und von Ricci (31) nochmals durchgearbeitete Material hält aber einer Prüfung nicht stand.

Als Material wird von Ricci angeführt:

I. Drei Testamente des Melchior Fassi in Correggio.

Testament 1: vom 16. September 1517.

Melchior Fassi setzt die Kirche San Quirino zu Correggio als seine Erbin ein. Er stellt die Bedingung, es soll eine Kapelle

und in ihr ein Altar und auf diesem ein Altarbild, das die vier Heiligen Petrus, Lionardus, Martha und Magdalena darstellen soll, erbaut werden.

Testament 2 des Melchior Fassi vom 29. August 1528:
Die Kirche San Domenico wird zur Universalerbin eingesetzt (32). Auch hier soll eine Kapelle mit Altar errichtet werden; das Altarbild soll außer den obengenannten vier Heiligen noch die Madonna darstellen.

Testament 3 desselben Erblassers (wohl bald nach dem zweiten; das genaue Datum ist nicht bekannt, doch ist es sicher nach dem eben genannten, zweiten, entstanden).
Abermalige Änderungen: Er hinterläßt sein Vermögen der Kirche oder dem Hospital von Santa Maria della Misericordia unter der Bedingung, daß an seinem Altar der heiligen Martha eine ewige Messe gelesen werde (33).

Zu bemerken ist dazu, daß nach Riccis Angabe die Kirche San Quirino, die in Testament I als Erbin eingesetzt wird, gegen 1514 eingestürzt war; weil sich der Wiederaufbau solange hinzog — er war erst 1550 vollendet — hat Fassi wohl das erste Testament durch das zweite umgestoßen.

II. Ricci benutzt ferner zu seinen Ausführungen die Tatsache, daß sich bis lange Zeit nach Correggios Tode ein Bild, das die genannten vier Heiligen darstellte, in der zuletzt erwähnten Kirche Maria della Misericordia befand.

III. Als letztes Dokument wird dann noch eine Gerichtsakte herangezogen, aus der gefolgert wird, der Stifter Fassi und der Maler Antonio Allegri hätten in naher Beziehung zueinander gestanden. Das fragliche Dokument stellt sich aber als eine bloße Testamentsvorlesung heraus; das Vermächtnis einer Giovanna da Montecorvino wird am 14. Juli 1517 verlesen; dabei erscheint u. a. Melchior Fassi und unser Maler als Zeugen. Eine „nahe Beziehung" da heraus zu lesen, scheint nicht ganz logisch. Natürlich werden sie sich gekannt haben, wie jeder sich in dem kleinen Nest kannte.

Von dem Künstler, der das Bild malen sollte, ist an keiner Stelle die Rede. Spätere Chronisten, zuerst wohl Zuccardi, bringen die Taufe auf Correggios Namen.

Was Ricci aus den Urkunden folgert, ist nun folgendes:

I. Das später in der Misericordia befindliche Bild ist im Auftrage des Melchior Fassi gemalt worden.

II. Da Melchior Fassi zu Correggio in Beziehung stand (Aufführung in einem Gerichtsprotokoll), so hat er dem Correggio auch den Auftrag zu dem Bilde erteilt.

III. Dieses Bild aus der Misericordia ist aber nicht identisch mit dem im ersten Testament genannten, dessen Bestellung erst 1517 erfolgte; weil es nämlich nach Grundsätzen und Erfahrungen der Stilkritik nicht um diese Zeit, sondern nur viel früher entstanden sein kann. Es stimmt lediglich im Gegenstande mit jenem Bilde überein, das im ersten Testament verlangt wird, ist aber früher gemalt, wie aus dem dritten Testament hervorgeht (sic! 1528!), das von „meinem Altar der heiligen Martha" spricht.

Was Ricci da deduziert hat, heißt mit nackten Worten, aus den Urkunden gerade das Gegenteil von dem herauslesen, was darin steht.

Aus dem vorhandenen Material ergibt sich m. E. nur eines mit Gewißheit. Nämlich, daß das in den Urkunden erwähnte Bild, das dem Gegenstande nach mit dem früher bei Ashburton befindlichen Bilde übereinstimmt, nicht vor 1517 gemalt worden sein kann. Dies scheint mir ganz unumstößlich festzustehen.

Melchior Fassi macht 1517 ein Testament mit einer Auflage. Diese Auflage bestimmt er peinlich genau, denn sie ist ja der Zweck, wegen dessen er sein Vermögen der Kirche hinterläßt. Die vier Heiligen werden also namentlich angegeben und der Reihe nach aufgezählt. Daß das Bild zur Zeit der Testamentserrichtung noch nicht ausgeführt war, erhellt aus zwei Gründen. Wenn nämlich schon das erste Testament deutlich sagt „teneantur et obligati sint *facere* unam capellam cum uno altare cum una

anchona pp.", so ist das zweite noch viel schärfer in der Formulierung: Obligati sint erigere seu erigi facere *et fabricare* — — — capellam unam — — — cum anchona pulchra *(einem* schönen Bilde. Beachte, daß hier das allgemeine „una" fehlt, also nicht „irgend einem" schönen Bilde) et in ipsa anchona *depingi facere* imagines . . . Ferner hätte Fassi im Falle, daß es sich um ein Bild handelte, welches schon existierte, doch wohl gesagt „mein Bild, von dem und dem Maler, welches sich da und da befindet", ganz wie er 1528 von „meinem" Altar spricht. Es mag ihm am Maler selbst nicht viel gelegen haben. Daß er nun im *letzten* Testament diese exakten Angaben ausläßt und nur sagt „mein Altar der heiligen Martha", läßt zwar natürlich annehmen, daß sich darauf schon ein Bild befand (und daß es das fragliche ist, ergibt sich aus der Kombination, daß Zuccardi es ja auf demselben Altare gesehen hat), daß dieses Bild aber *vor* Testament 2, also vor 1528 entstanden sein soll, ergibt sich durchaus nicht.

Wozu sollte Fassi, wenn er längst ein Bild in der Misericordia besaß, ein gleiches für San Quirino und dann noch eben ein solches für San Domenico stiften wollen? Würde er im ersten Testament in diesem Falle die Heiligen so genau aufgezählt und nicht vielmehr gesagt haben „ganz genau so ein Bild, wie das, was ich in Santa Maria della Misericordia besitze"?! Er scheint ohnehin nicht für Wiederholungen gewesen zu sein, denn das Bild in San Domenico sollte anders werden als das in San Quirino. Es scheint mir viel eher auf der Hand zu liegen, daß nach 1528, als sich seine Beziehungen zu San Domenico aus irgend welchem Grunde zerschlagen hatten, er auf eigene Faust das lang gewünschte Bild malen ließ, und es in Santa Maria della Misericordia aufstellte. So war er wenigstens sicher, daß er seinen Wunsch erfüllt sah. Da stand es nun und er brauchte sein Geld nun nur noch für eine ewige Messe zu hinterlassen. Da schließlich von gar keinem Maler die Rede ist, scheint es mir höchst bedenklich, auf einer so allgemeinen Tatsache, wie das gemeinsame Erscheinen zweier Leute bei einer Testamentsverlesung, ein Verhältnis von

Arbeitgeber und Arbeitnehmer aufzubauen. Wenn Fassi überhaupt an einen Maler gedacht hätte, so würde er den Correggio in diesem Falle ganz sicher zum mindesten genannt haben. Denn der war inzwischen bekannt und berühmt, wenn auch nur in seiner engeren Heimat. Man bedenke, daß 1528 schon der größere Teil der Fresken im Dom von Parma fertig waren.

Da das fragliche Bild nach den eben gegebenen Darlegungen vor 1517 nicht entstanden sein kann, der Stil des Bildes aber Correggios Autorschaft in der Zeit nach der Franziskusmadonna, und zwar drei Jahre danach, gänzlich ausschließt, wird wohl niemand mehr verlangen, daß ich ein Bild, dessen Zuschreibung an Correggio nur auf einer alten Tradition beruht und das sich ohne Widerspruch mit den Dokumenten, die wir darüber besitzen, auf gar keine Weise in das Werk des Meisters einreihen läßt, neben der Franziskusmadonna als *Grundlage* für meine hier angestrebten Untersuchungen nehmen soll. Im Gegenteil! Eine stilkritische Vergleichung mit gesicherten Werken Allegris würde dartun, daß wir es mit dem typischen Werk eines Kompilators aus der Correggioschule zu tun haben, und daß die Zeit nach 1528 als Entstehungsdatum für das Bild sehr wohl angenommen werden kann.

Das nächste Bild, über das uns Urkunden erhalten sind, fällt in die Jahre 1517—1519. Es ist das *Hochaltarbild für die Kirche von Albinea.* Es wurde im Jahre 1647 vom Herzog von Modena geraubt und wahrscheinlich, wie so viele andere Bilder Correggios, seiner Sammlung einverleibt, fand sich jedoch später dort nicht mehr vor. Die Briefe, die über diesen Raub berichten, und die sich im Archiv von Reggio-Emilia befinden, bezeichnen den Gegenstand des Bildes als eine Natività. Die Kirche war der Geburt Mariä geweiht. Wir hätten also allen Grund anzunehmen, daß das Bild, welches auf dem Hauptaltar stand, eine Geburt Mariä darstellte. Die Kopie, die sich heute auf dem Altar in jämmerlichem Zustand befindet, stellt nun aber etwas ganz anderes dar, nämlich die Madonna mit dem Kinde unter einem

Baum in freier Landschaft; links und rechts assistieren die heilige Magdalena bzw. die heilige Lucia. Bilder, die ganz den gleichen Gegenstand darstellen, finden sich in der Kapitolinischen Galerie zu Rom und in der Brera; Meyer erwähnt noch eines im Besitze von A. Venturi. Das Mailänder Exemplar hat von allen genannten den Vorzug der besten Qualität und trägt außerdem die Inschrift: „Antonius laetus faciebat". Aus diesem Umstand hat man nun gefolgert, daß die Erwähnung des Bildes als einer „Geburt Mariä" nur auf einer Verwechslung beruhe, man habe den Namen der Kirche für den Gegenstand des Bildes genommen (34).

Wir müssen die Frage kurz prüfen. Den ersten Anhalt haben wir in einem Brief vom 12. Mai 1517, der im Archiv von Reggio-Emilia aufbewahrt wird (35). Darin bittet der Erzpriester der Parochialkirche von Albinea, Don Giovanni Guidotti den Grafen Alessandro Malaguzzi in Correggio an Antonio Allegri wegen des Bildes zu schreiben, das dieser für die Kirche zu Albinea zu malen übernommen habe. Dann hört man nichts mehr davon bis zum 14. Oktober 1519, von welchem Tage sich in Correggio die Quittung Antonio Allegris findet, in der er dem genannten Erzpriester bestätigt, den Rest „d'ogni sua avere" erhalten zu haben. Weder der Gegenstand des Bildes, noch die Maße, oder irgend etwas, das uns Aufschluß über das Bild geben kann, sind darin erwähnt. Aus einer privaten Publikation von I. Malaguzzi (36), die erzählt, daß die Bewohner von Albinea am 27. Dezember die „Madonna" aus Albinea nach Reggio zu den Geißelbrüdern von San Rocco gebracht hätten, um sie vor Ottavio Farnesse zu schützen, der ihren Ort bedrohte, folgert Ricci, diese Madonna sei das Bild unseres Meisters gewesen. Aus der Bezeichnung „Madonna"könne man schließen, sie sei auf dem Bilde das Sichtbarste gewesen, und daraus ergebe sich schon, daß die Komposition nicht eine Geburt der Maria, sondern eine Komposition dargestellt habe, die mit den jetzt bekannten und so bezeichneten Exemplaren identisch gewesen sei. Ich möchte zwar eher annehmen,

daß die guten Albineser irgend eine wundertätige Madonnenstatue oder Relique nach Reggio brachten als gerade jenes Bild; denn an der Kunst scheint ihnen ohnehin weniger gelegen zu haben, da sie sich später gern bereit erklärten, ihr Bild an den Herzog gegen eine entsprechende Bezahlung abzutreten. Immerhin mag aber an Riccis Hypothese etwas Wahres sein, da es sonst nicht recht zu erklären wäre, wie die Mailänder Kopie zu der Bezeichnung „Antonius laetus faciebat" käme. Man müßte denn annehmen, daß nach dem Raube des Bildes durch den Herzog der Name des Malers in der Tradition auf ein anderes Bild der Kirche übergegangen wäre, das sich schon längere Zeit von der Hand eines der zahllosen Nachahmer Correggios in der Kirche zu Albinea befand, oder aus Reggio dorthin gekommen wäre, damit man doch ein Bild des Meisters dort besitze. Da der Streit wegen der Entschädigungssumme sich über hundert Jahre hinzog, war ja aller Grund vorhanden, daß Fremde sich für das kleine Bergnest interessierten, denen dann das andere Bild für das gestohlene gezeigt wurde (37).

Die Annahme, Boulanger habe eine Kopie für Albinea gemalt und diese befinde sich noch dort, muß doch wohl auf einem Analogieschluß beruhen; mit den bekannten Kopien dieses Hofmalers des Herzogs nach anderen Werken Correggios hat sie stilistisch nichts zu tun. Jedenfalls ist das Bild in Mailand, das noch von Mündler für ein Original gehalten wurde (38), stets wegen seiner Befangenheit und den großen Schwächen der Zeichnung für gering erklärt worden. Frizzoni und Morelli hielten es für eine Nachahmung aus späterer Zeit. Der Widerspruch, in dem aber diese schwache Zeichnung, die eine Entstehung nach der Franziskusmadonna mit ihrem hohen Können ausschließen würde, mit einer bedeutend fortgeschrittenen Auffassung des Helldunkels steht, die es wieder über die Franziskusmadonna hinausrückt, läßt ebenso, wie die unwahre Maniriertheit und Gezwungenheit der Komposition an einen von den Eklektizisten als Urheber denken. Die liebten es, aus Rafael und Correggio ein

Ragout zu brauen; (die Lucia ist eine ganz unmotivierte und ungeschickte Kopie nach jenem berühmten buchtragenden Manne aus der Pythagorasgruppe in Rafaels Schule von Athen). Dazu paßt auch die Süßlichkeit der Formen. Ob die dunkle Färbung des Grundes und die schweren Schatten, die gewöhnlich ein Kennzeichen der oberitalienischen Schule der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind, auch auf das verschollene Original zurückgehen, oder ob wir in diesem Bilde nicht überhaupt das *Urbild* für die mannigfachen Wiederholungen zu erblicken haben, mag dahingestellt bleiben. Schubring (39) will außerdem in dem Bilde den Einfluß der Veronesen erkennen, der sonst an keiner Stelle bei Allegri zu beobachten ist.

Ich wiederhole, daß es die Aufgabe dieses Kapitels nicht sein kann, aus einer eingehenden vergleichenden Analyse ein definitives Urteil über die Bilder zu gewinnen, sondern daß hier nur festgestellt werden soll, welche von ihnen als stilkritische Objekte in den Apparat, der zur Beurteilung der Jugendwerke dienen soll, aufgenommen werden können. Aus dem Gesagten erhellt nun aber wohl deutlich genug, daß wir auch in der sogenannten Madonna von Albinea ein solches Stück nicht besitzen. Auch dieses müssen wir also, wie das Vierheiligenbild bei Ashburton, beiseite lassen.

Das nächste dokumentarisch gesicherte Werk würde füglich die Ausmalung des Zimmers im Kloster San Paolo zu Parma sein, und wir wären damit am Ende jener Reihe von Werken angelangt, die stilkritisch für eine Untersuchung der Frage nach den Jugendwerken in Betracht kämen. Das Jahr des Beginns dieser Fresken ist 1518. Vorher muß aber noch kurz auf ein Bild eingegangen werden, das seit Morelli stillschweigend für echt gehalten und somit zu einer höchst verwirrenden Grundlage für die Datierung und Zuschreibung geworden ist, das aber *vor* Morelli zu den meistumstrittensten Bildern aus Correggios Werk gehört hat, nämlich die *„Ruhe auf der Flucht“* in der Tribuna der Uffizien. Trotz der jetzigen Einmütigkeit der Zuschreibung sind die Werturteile darüber sehr verschieden. Während Berenson (40)

es für das „bei weitem schönste unter den drei Correggios der Uffizien" erklärt, findet Ricci (41) jenes „Mühevolle" darin, das er als charakteristisch für den Übergangsstil, der nach der Franziskusmadonna einsetzt, hält.

Ein Bild mit einer ähnlichen Darstellung hat jedenfalls zu Correggio in der Capella Munari derselben Kirche San Francesco gestanden, in der sich auch die Franziskusmadonna befand und war dort bis 1638 zu sehen, in welchem Jahre der Herzog von Modena es ebenso wie jenes entfernen und durch eine Kopie seines Hofmalers Boulanger ersetzen ließ. Dieses Bild galt als Correggio; da der Maler gleich nach, oder während der Arbeit an den Fresken von San Paolo nach Parma übersiedelte, so nahm man als selbstverständlich an, es sei zwischen 1514 und 1518 gemalt worden. Vor dem Exemplar in Florenz, das trotz aller Anfechtung stets als Ausgangspunkt gedient zu haben scheint, geriet man nun aber in lebhafteste Verlegenheit betreffs der Datierung. Da das seiner Disposition nach völlig barocke Bild ganz aus dem Rahmen der Kunstprämissen herausfällt, die durch die Dresdener Tafel und das vermeintliche Albinea Bild gegeben schienen, so suchte man an andere Werke anzuknüpfen, die nun aber zum mindesten ebenso zweifelhaft scheinen müssen wie das Florentiner Bild selbst; (z. B. das Ashburton-Bild, die Zingarella in Neapel, die Madonna Campori). Denn daß das Florentiner Bild Original sei, fällt schon allein in Anbetracht der Geschichte des Bildes schwer zu glauben; es sind nicht Äußerlichkeiten allein, wie der gelbe entstellende Firnis, auf den Frizzoni (42) hinweist, sondern die ganze, barocke Auffassung, die allenfalls eine Entstehung der Komposition im nächsten Zusammenhang mit der Camera di San Paolo erlauben würden, nie aber auch nur ein halbes Jahr früher, wenn es überhaupt etwas mit Correggio zu tun haben soll.

Wie ist nun jenes Bild, das heutzutage jeder für das Original hält, (43) nach Florenz gekommen.?

1638 war es, wie erwähnt, vom Herzog von Modena aus der

Kirche entführt worden. Ganz kurze Zeit darauf — keine zwanzig Jahre später — hat Scanelli in Florenz dasselbe Bild gesehen, was heute noch in der Tribuna hängt. Er beschreibt es derart, daß ein Zweifel völlig ausgeschlossen ist (44).

Merkwürdigerweise allerdings nennt Scanelli sowohl, als ein weiterer Reiseschriftsteller, Barri, (45) das Bild „ein Werk des Antonio da Correggio", während es, wie hier gleich bemerkt sei, in den Inventaren der Uffizien bis zum Jahre 1788 als ein unwidersprochenes Werk des Barocci gegolten hat. Es scheint, daß der Herzog von Modena mit dem Bilde selbst nicht recht zufrieden war, oder daß ihm Zweifel an seiner Echtheit aufgestiegen sind, sonst hätte er, der im Begriff war, sich die größte Correggio-Sammlung aller Großen Europas anzulegen, und der jedes Bild des Meisters, das ihm in den Griff kam, wenn es sein mußte mit Waffengewalt rauben und seiner Sammlung einverleiben ließ, nicht bereits zwanzig Jahre nach der „Erwerbung" des Bildes es bereits abzuschieben versucht. Wie Venturi ausdrücklich erzählt, schickte er seinen Abgesandten Geminiano Poggi am 21. September 1649 nach Florenz mit den Maßen eines Bildes von Correggio, um es eventuell gegen ein dortiges Bild von Andrea del Sarto auszutauschen, (das prachtvolle Opfer Abrahams, jetzt in Dresden). Am 1. November schreibt dieser G. Poggi schon von Bologna aus an den Herzog, er bringe das Bild mit (46). Die Malerei des Correggio war als Madonna della Palma angekündigt worden, und man hat diese Bezeichnung dann rechtfertigen zu können geglaubt, da ja die Madonna auf dem Florentiner Bild unter einer Palme sitzt.

Man scheint aber auch in Florenz nicht einmal mit dem bloßen Gedanken umgegangen zu sein, dies sei ein Werk des Correggio. Die Archive führen es, wie gesagt, bis 1788 als Barocci. Und diese sehr auffällige Tatsache muß alle Beachtung verdienen. Ich sehe nicht ein, warum der Großherzog von Florenz und Toskana sein Bild nicht hätte beim rechten Namen nennen sollen, wenn er ihn gewußt hätte.

C. Luminosi, der die weitere Geschichte des Bildes in einem sehr verdienstvollen Aufsatz (47) bekanntgemacht hat und zahlreiche urkundliche Belege hinzufügt, spricht die Vermutung aus, das Bild sei auf unrechtmäßigem Wege in die Galerie gekommen und vielleicht aus diesem Grunde unter anderem Namen aufgehängt worden. Das scheint mir nicht recht glaublich. Der Herzog hatte es auf sehr rechtmäßigem Wege getauscht und ein wahres Juwel dafür hingegeben. Außerdem wäre sicher etwas davon in die Geheimakten gewandert, vor allem hätte aber der spätere Großherzog nicht den großen Trara mit einem Urteil der Akademie von Bologna gemacht, von dem ich jetzt an der Hand des genannten Aufsatzes von Luminosi einen kleinen Überblick geben will.

1788 kam nämlich der „Kenner" Antonio Armanno nach Florenz, um das Bild in Augenschein zu nehmen. Er war wahrscheinlich durch Tiraboschis Buch, das ein Jahr zuvor erschien, aufmerksam geworden. Und da er nun von diesem Bilde genau dasselbe sagte, wie von dem in Correggio, nämlich, es sei das Original von der Hand des Meisters Antonio, so schickte man zunächst eine Federzeichnung nebst den Maßen des Bildes nach Correggio, um die Identität der zwei Bilder feststellen zu lassen (48). Man zog die recht logische Folgerung, wenn jenes in Correggio eine Kopie sei, so könne das Bild in Florenz wohl Original sein. Man sandte also unter allerlei Schwierigkeiten das Bild an den florentinischen Geschäftsträger in Bologna mit dem Ersuchen, es den Herren der Bologneser Academia di San Clementino vorzulegen und ihr Gutachten einzufordern, denn die Florentiner verstünden von Bologneser Bildern nichts. Das Endresultat dieses komplizierten Verfahrens war ein Gutachten der Akademie, das höchst skeptisch klingt. Es ist datiert vom 16. Juni 1788 (49) . . . „riscontrarsi nella figura del S'Giuseppe e particolarmente nella testa le traccie della maniera correggiesca, come pure le pieghe in particolare della Madonna; *nel rimanente nulla di Correggio ravvisarsi* e specialmente nella fisionomia e contorno

delle teste *nelle quali non si vedono neppure in lontananza quelle forme che costituiscono il caractere proprio e particolare dell' Allegri.*" So lautet das Urteil der Bologneser Akademie in einer Zeit, als man wirklich geneigt war, alles, was ein wenig nach einem berühmten Meister aussah, wahllos in dessen Werk einzureihen.

Als das Bild von Bologna zurückkam, wurde es in der Tribuna trotzdem unter dem Namen Correggio aufgestellt. Die Begründung für solches Tun sehe ich in einem Briefe des Geheimsekretärs des Großherzogs, Giov. Batt. Pelli, an den Staatssekretär Seratti vom 18. April 1788 (publiziert von Luminosi a. a. O. Dokum. im Staatsarchiv zu Florenz), in dem er dem Staatssekretär das oben genannte, reichlich ablehnende Urteil der Bologneser Akademie übersendet. Dabei schreibt er merkwürdigerweise, es scheine ihm völlig genügender Grund vorhanden zu sein, das Werk als Correggio aufzustellen.

In den Uffizien hängt es nun und hat als lebhafter Zankapfel für die Gelehrten gedient, bis Morelli und Frizzoni sich mit höchster Entschiedenheit dafür ausgesprochen haben. Wir können mit diesem Bilde also ebenfalls vorerst nichts anfangen. Es muß später geprüft werden, ob es sich um eine Originalarbeit des Correggio handeln kann. Aus dem Rahmen dieser Abhandlung würde es herausfallen, weil an eine Entstehung vor 1518 nicht gedacht werden kann. Damit sind wir aber an der äußersten Grenze des Jugendstiles. In den Fresken von San Paolo geht Correggio bereits auf solchen Bahnen, die nur auf einem weiten Stück Weg von der Franziskusmadonna her erreicht worden sind, ohne daß sich allerdings die Persönlichkeit in ihrem Grundcharakter geändert hätte.

Kein einziges der Bilder, die zwischen diese Jahre im Laufe der Zeiten verteilt und zugeschrieben wurden, ist unbestritten geblieben. Die allgemeine Unsicherheit, die daher kommt, daß niemand es seit Meyer für nötig gehalten hat, so wie Karl Voll es zuerst mit Eyk und F. Rinteln mit Giotto getan haben, ganz vor-

urteilslos das Werk eines Meisters mit den neuen Erfahrungen der Kunstkritik von Grund aus neu aufzubauen, gleichgültig, ob links und rechts die Späne fliegen und auch das zu Boden fällt, was dem breiten Publikum „lieb und wert" erschien. Nach zwanzig Jahren wundert man sich, wie man das einst hat für echt halten können, weil sich dann an dem Gesamtbilde des Neuerstandenen die Anschauungen über den betreffenden Meister so gewandelt haben, daß man nun erst klar sieht, wie sehr jene falschen Stücke die Erscheinung des Meisters getrübt haben. „Restreindre l'oeuvre d'un artiste aux pièces qui sûrement sont sorties de sa main, c'est nous offrire de cette oeuvre une vue plus exacte et plus instructive que celle que l'on nous offre en lui attribuant toute sorte de pièces médiocres ou inégales, ou en tout cas éloignées de sa manière ou de ses procédés habitués (50).

Die Aufgabe des folgenden Kapitels soll es nun sein, auf der Basis der Emilianischen Kunst und des einen unantastbaren Bildes in Dresden eine stilkritische Untersuchung der Jugendwerke, wie sie von Morelli aufgestellt und von Georg Gronau (51) in Ergänzung der neueren Forschung erweitert wurden, vorzunehmen; wobei ich mich zunächst auf die Werke beschränkt habe, die auch von Gronau vor, oder in das Jahr der Entstehung der Franziskusmadonna gesetzt wurden. Eine Kritik aller der zweifelhaften Attributionen, die von ihm ins Jahr 1515 oder später gesetzt wurden, muß einer weiteren Publikation vorbehalten bleiben. Es muß gleich voraus bemerkt werden, daß mit Begriffen, wie Technik im engeren Sinne oder die dem Meister eigene Farbenbehandlung usw., vollends aber mit Typen und Ähnlichkeiten hier nicht gearbeitet werden soll. Meistens sind sie das Verhängnis, das den Nachahmer nicht von dem originalen Künstler unterscheiden läßt. Außerdem führen m. E. die vielen Einzelheiten, wenn man sie zum Ausgangspunkte macht, sehr selten zum Resultat. Dagegen sagen sie viel, wenn man vom Gesamteindruck eines Bildes herkommt. In unserem besonderen Falle muß auf solche Dinge schon aus dem Grunde verzichtet

werden, weil wir als einziges Vergleichsobjekt mit einem Bilde operieren müssen, das nach den zu untersuchenden Bildern malt ist. Es fallen daher auch Gründe, wie „Unwürdigkeit“ und ähnliche, ins Wasser. Ich denke aber, daß auch mit einer Methode, die mehr das Ganze faßt, ein allseitig befriedigendes Resultat zu gewinnen sein wird. Versuchen wir's!

II. KAPITEL

DIE BILDER

1. Die Madonna mit dem heiligen Franziskus.

Die Malerei der Emilia war auf dem besten Wege in abgegriffenen Formeln und längst geläufigen Schemen zu versanden als Correggio auf den Plan trat, um gleich mit dem ersten Werk, das wir von ihm kennen, den Beweis dafür abzulegen, daß er berufen war der überkommenen und begriffslos gewordenen Sprache neuen Geist und neuen Inhalt zuzuführen und den absterbenden Baum zu neuem Leben aufschießen zu lassen. Die Anregungen mögen ihm von Norden her gekommen sein; sein Vorläufer heißt Lionardo.

1515 ist das Datum für die Vollendung dieses Werkes: die Madonna mit dem Kinde, dem heiligen Franziskus und Antonius, Johannes dem Täufer und der heiligen Katharina (1). Heute wird es in der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden aufbewahrt.

Was jener Stil bedeutete, den wir heute den Stil der Hochrenaissance zu nennen pflegen, wußte man damals in der Emilia noch nicht. Man war in der Provinz, und infolgedessen weit zurück hinter dem, was in den Hauptstädten, in Rom und Florenz, bereits an fertigen Werten dastand, und was in Venedig im Werden begriffen war. Wohl waren in Ferrara die Rompilger Garofalo, Ortolano und vielleicht auch Dosso dabei, neben vielen kleineren Sternen, die für eine Konservierung der alten Tradition eintraten, der Hochrenaissance, wie man sie auf der Wanderschaft hatte begreifen lernen, eine Stätte zu bereiten, aber das Genie, das zum erstenmale greifbar und entschieden ein Kunst-

werk hinstellte, das sich den großen Leistungen des mittleren Italien vergleichen durfte und für seine Heimatprovinz den vollen Morgenglanz der modernen Kunst bedeutete, war Correggio.

Erstaunlich ist es zu sehen, mit welch außergewöhnlicher Frühreife der damals erst Zwanzigjährige zugreift und aus dem alten Erz neue Münze schlägt. Ist es nur geniale Inspiration und nachtwandlerische Sicherheit, oder eine schon so früh entwickelte, höchst potenzierte künstlerische Selbstzucht, die den Maler befähigen, die gewollte Szene mit einer geistigen In-sich-Beschlossenheit zu geben, die das Bild von vornherein ebensosehr aus aller Vergleichbarkeit mit der es umgebenden Kunst entrückt, wie diese Eigenschaft es untrüglich als reines Werk der Hochrenaissance kennzeichnet?

Wir sehen die Madonna, die das Christkind auf dem Schoße hält, auf mäßig hohem Thron vor einer von massig gedrungenen Säulen getragenen Halle sitzen. Von rechts ist Johannes der Täufer herangetreten und weist mit dem linken Arm zur Jungfrau hinauf, während sein Blick über dem leise lächelnden Munde träumerisch auf den Beschauer gleitet. Wir folgen der Richtung seines Armes hinauf zur Gottesmutter und fühlen uns von dort wieder nach links abwärts gezogen durch den rechten Arm der Madonna, den sie segnend über das Haupt des heiligen Franziskus ausstreckt, während sie sich in königlicher Milde lächelnd zu ihm hinabneigt. Dieser selbst ist im Begriff, vor der beseligenden Vision ins Knie zu sinken und sieht zur Allerheiligsten in ekstatischer Verzückung auf, während die linke Hand demütig über die Brust gelegt ist und der rechte Arm mit empfindsamem Griff der feinen Hand das Gewand über dem Knie aufrafft. Ihm schräg gegenüber und hinter dem Täufer steht die heilige Katharina. Auch sie hat das Haupt in feiner Neigung zur Madonna erhoben und lehnt, auf den rechten Unterarm gestützt, am Thron; die Linke hebt den Mantel vom rechten Bein auf, das sie auf ihr am Boden liegendes Symbol, das Rad, gestellt hat. Ganz links hinter dem heiligen Franz träumt St. Antonius in stiller Ver-

zückung aus dem Bilde heraus. Die weite Halle öffnet sich auf eine sonnenbeschienene Landschaft, deren weiche Hügelzüge sich in feinem Dunst der Ferne verlieren. Am hellen Himmel ist ein Luftkreis von zehn Engelsköpfchen erschienen, die um das Haupt der Maria eine Glorie bilden. Zwei pausbäckige, flügellose Engelsknäbchen kreisen oben in der Luft, die die Halle erfüllt, um das Haupt der Madonna, und unten am Thron geben sich zwei weitere Knäblein den Anschein, als könnten sie wirklich den Thron der Jungfrau tragen; gleichzeitig stützen sie ein ovales Medaillon, das zum Schmucke des Thrones am Sockel angebracht ist und auf dem Moses mit den Gesetzestafeln zu sehen ist.

Was an der Darstellung dieser santa conversazione ebenso neu, wie bezeichnend für die Kunstanschauung Correggios erscheint, ist der außerordentlich fromme Ernst, mit dem der Maler seiner Aufgabe gegenübergetreten ist.

Eigentlich darzustellen war weiter nichts als auf einer Tafel vereint die Madonna mit dem Kinde, dem heiligen Franz als dem Titelheiligen der Kirche, für die das Bild als Hochaltartafel bestimmt war, und drei weitere Heiligenfiguren. Correggio hat nun nicht, wie es sonst wohl üblich war, die Heiligen mit irgend einer gleichgültigen Geste einfach ins Bild hineingestellt, noch hat er teilnahmslose Gestalten aus dem Bilde herausstarren oder anspruchsvoll posierende Heilige mit dem Beschauer ihr kokettes Spiel treiben lassen, sondern er hat die Beteiligten zu einem wirklichen gemeinsamen Handeln vereinigt. Und durch diese Darstellung eines Vorgangs gewinnt er eine ganz neue Einheitlichkeit des Dargestellten, die dann noch, wie unten näher ausgeführt werden wird, durch lineare Kompositionsmittel besonders gesteigert wird. Und nicht genug, daß er eine wirkliche Zeremonie darstellt, er gibt der Wirklichkeit dieses Vorgangs noch dadurch etwas besonders Überzeugendes, daß er die einzelnen Heiligen sich ihrem Empfindungsleben mit einer menschlich wahren Innigkeit hingeben läßt, wie es vielleicht in der ganzen italienischen Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts bis dahin nicht da

war. Einer ist nur für den Andern da, die Außenwelt scheint nicht zu existieren. In Blick und Geberde liegt die innigste Beziehung zueinander; die leidenschaftlich ekstatische Hingabe, in Neigung und Blick des heiligen Franz zur Madonna, die anmutigste Mütterlichkeit in ihrer milden Neigung zu ihm herab und ihrem holden Lächeln. Ja auch diejenigen, welche nicht aktiv an der Zeremonie beteiligt sind, sondern denen mehr eine Mittlerrolle zwischen der Gemeinde der Gläubigen und den Himmlischen zufällt, wie in erster Linie der Täufer, dann aber auch der heilige Antonius, sind ganz im Banne der heiligen Nähe der Gottesmutter und ihr Blick hat etwas Traumverlorenes. Und diese Menschlichkeit, die so wahr und überzeugend ist, und an der auch die aus dem Quattrocento überkommenen Heiligenscheine nichts ändern können, ist es gerade, die ein Spielen ins Publikum vollständig überflüssig machen. Correggio kann seine Szene als etwas Isoliertes, still von uns Abgewandtes und in sich Beschlossenes geben, die Brücke zu uns hinüber wird ja doch geschlagen durch das menschlich Wahrhaftige, das verwandte Saiten in uns erklingen macht (2).

Solche Dinge können natürlich nur wirksam werden durch eine höchst eindringliche Ökonomie der Mittel. Und diese hatten ja nun die Künstler, die den großen Stil schufen, bis 1515 in einer Weise ausgebildet, daß man sie da, wo sie fertig auf dem Tisch lagen, nur aufzuheben brauchte.

Wieder aber ist zu bedenken, daß Correggio in der Provinz lebte. Bei Mantegna in Mantua hatte er sich diese Kompositionsprinzipien, die ihm die Eindringlichkeit seines Stiles möglich machten, nicht holen können; auch bei Lorenzo Costa nicht. Der einzige, Lionardo, hatte sie ausgebildet. Wie weit er in Betracht kommt, oder ob auch der oft in dieser Eigenschaft zitierte Rafael zur Erklärung Correggios hier herangezogen werden kann, soll das Kapitel über die Schulzusammenhänge lehren. Wir müssen zunächst mit dem Gewordenen fertig zu werden suchen und das Wie des Werdens beiseite lassen.

Das Hochformat der Bildtafel ist von der angenehmen Geschlossenheit, die typisch für die Altarbilder der Hochrenaissance geworden ist. Wenn es auch nicht dem Gesetz des goldenen Schnittes folgt, so sind doch die Breitenwerte des Bildes durch ein entsprechendes Dominieren von Vertikalwerten (3) so weit unschädlich gemacht, daß die wohlige Ausgeglichenheit dabei herauskommt, wie sie die klassische Kunst liebte.

Innerhalb dieser Tafel nun sind die darzustellenden Massen in der mannigfaltigsten Weise gebändigt und zu einer Einheit zusammengefaßt. Die Hauptgruppe ist, wie Lionardo es liebte, in ein annähernd gleichseitiges Dreieck einzuschreiben: die Basis läuft durch den unteren Sockelrand des Throns, der rechte Dreieckschenkel beginnt in dem zurückgestellten Fuß des Täufers und läuft durch seine weisende Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger; unterstützt von der Blickrichtung der heiligen Katharina findet er seine Spitze im Haupt der Madonna. Von hier fällt dann der linke Schenkel durch den segnenden Arm der Madonna und die geneigte Gestalt des heiligen Franz herab, bis er in dessen, nur aus diesem Grunde bis zum linken Bildrand verlängerten Gewandschleppe endigt.

Durch dieses geometrische Grundschema ist nun nicht nur eine sehr ruhige Ordnung innerhalb der Gruppe geschaffen, sondern auch vor allem für eine bestimmte Blickführung gesorgt, nach der das nach Klarheit verlangende Auge der Renaissance strebte. Alles ist nach der Mitte auf die Madonna hin orientiert, alle Hauptlinien ziehen dorthin. Und jene Personen, die, um eine Verbindung nach außen zu schaffen, aus dem Bilde heraussehen, sind mit den Säulenmassen, die rechts und links das Bild am Rande abschließen, zusammengebunden. Eine andere Art des Vortrags, als er für die Mittelgruppe verwandt wurde, spricht aus ihnen. Deutlich sind sie nur als assistierend gekennzeichnet. Sie stehen da, als seien sie Rahmenfiguren, etwa wie man in die Nischen skulpierter Bildrahmen plastische Figuren hineinzustellen liebte, die mit der gemalten Füllung des Rahmens in einem

nur mehr lockeren Zusammenhang stehen. Die Audienzscene der Mittelgruppe bleibt die Dominante, die äußeren Heiligen sind in ihrer assistierenden Eigenschaft untergeordnet.

Die Säulenmassen der Halle selbst dienen gleichzeitig, ganz wie das Dreieck, einer sehr wichtigen Kompositionsaufgabe dynamischer und rhythmischer Natur. Denn erstens schaffen sie für die geneigten Schenkel des erwähnten Dreiecks gleichsam eine Verankerung und binden die Diagonalen in die Horizontalleisten des Rahmens ein, dann aber unterstützen auch sie die Orientierung nach der Mitte zu, indem sich aus ihrer massigen Geschlossenheit das figürliche Element des Bildes mittwärts zu immer größerer Freiheit aufrollt: die Randfiguren sind noch völlig mit den Säulen zusammengebunden, die zwei Hauptheiligen scheinen aber schon halb entlassen, und die ausdrucksvolle Neigung ihrer Köpfe tritt als sprechende Silhouette vor den freien Horizont, während endlich die Jungfrau Maria in völliger Entlassenheit frei und gelöst vor dem reinen Himmel thront.

Durch Augenführungen der oben erwähnten Art und das Rhythmisieren der ganzen Tafel, kurz durch die Herausarbeitung des dekorativen Elementes erreicht Correggio etwas, was zwar für die gesamte klassische Kunst eine Grundforderung war, was aber für Correggios persönlichste Anschauung uns als ein ganz besonderes Charakteristikum erscheinen muß, weil er es später zu solchen Konsequenzen führte wie kein Zweiter seiner Zeit. Er erstrebt und erreicht nämlich eine weitgehende optische Vereinheitlichung der gesamten darzustellenden Sichtbarkeit. Nicht nur, daß er die Nebensachen den Hauptdingen unterordnet, oder daß er die einzelnen Figuren durch ein Ineinanderzahnen ihrer kontrastierenden und deshalb sich unterfangenden und steigernden Bewegungen von hüben nach drüben zu untrennbaren Komplexen zusammenfasst — und zwar mit einer Ökonomie, die die Wirkungskraft der Kontraste so genau kennt, daß sie jeden einzelnen nur ein einziges Mal zu Worte kommen läßt, um ihn nicht durch Wiederholungen um seine Schlagkraft zu bringen — son-

dern dadurch, daß er alle Beteiligten in eine einzige Bewegungswelle hinreißt, die das ganze Bild durchflutet und mit ihrem Leben erfüllt. Es ist jene „Schraubenbewegung", von der Strzygowsky (4) spricht: „Er läßt die aufrecht stehenden und sich verneigenden Gestalten in der Diagonale wechseln und bringt so das Ganze in eine Art Drehung, die von der geschraubten Madonna aufgenommen, oben wunderbar in den um ihr Haupt kreisenden Engeln ausklingt."

Wenn nun aber ein junger Mann wie Correggio zweifellos aus der Schule von Malern kommt, die noch ganz und gar die Kunstanschauung des Quattrocento im Blut haben, so wäre es höchst seltsam, wenn in seinem Werk sich nur die eben analysierten Elemente des klassischen Hochrenaissancestiles und nichts mehr von der unverkennbaren Sprache der alten Kunstüberlieferung erhalten haben sollte. Dann in der Tat müßte man annehmen, daß eine Reihe von Werken verloren gegangen sei, die uns den Weg hätte zeigen können, den der junge Correggio von den ersten Versuchen nach Art der Alten bis zu dem großen, freien und jungen Stile der Franziskusmadonna gegangen wäre. Eine solche Vermutung ist aber ganz unnötig, denn das Bild ist voll von Elementen, die der Ausdruckswelt des 15. Jahrhunderts angehören und gerade durch diese Mischung von Überliefertem und Neuem erhält es den Charakter eines echten Jugendwerks.

Naturgemäß zeigen sich die quattrocentistischen Elemente in der Hauptsache in dem, was für ihn das Erlernbare war, also in Dingen mehr technischer Natur und nicht in den großen Eigenschaften, die er mitbrachte. Denn es ist eine altbekannte Tatsache, daß auch das größte Genie sich zunächst einmal in der Sprache ausdrückt, die es gelernt hat, ehe es seine eigene Ausdrucksweise gefunden hat. Technische Neuheiten sind immer erst das Ergebnis längerer Arbeitserfahrung.

Die Kunst des 15. Jahrhunderts, die noch etwas Zunftmäßiges an sich hatte, sah besonders auf gutes und sorgfältiges Handwerk. Später hat sich das in der Großherrenkunst der Römer, Floren-

tiner und Venetianer über der Lösung weit ausgreifender artistischer Probleme größtenteils verloren.

Das Entscheidendste nun von alter Überlieferung, was einem aus der Franziskusmadonna gleichsam entgegenspringt, ist die Befolgung des Grundsatzes: *peinlichste Sorgfalt überall!* Bis an sein Ende hat ihn das begleitet, und man wird kaum einen Maler finden, bei dem sich die Güte und Sorgfalt im rein Handwerklichen, in der Verwertung der kostbarsten und edelsten Materiale, Farben und Lacke, in der wieder und wieder vorgenommenen Übermalung und in der die größte Sorgfalt erfordernden Lasur technik, neben so großartigen künstlerischen Visionen vertreten findet. Und diese Sorgfalt, nicht nur in der „Arbeit", ist letzten Endes der Schlüssel zur Erklärung aller anderen quattrocentistischen Eigenschaften, die sich in dem Bilde offenbaren.

Die ganze Kunst des Quattrocento hatte ihren Darstellungsobjekten aus nächster Distanz gegenübergestanden. Daraus ist zu erklären, daß als Ausdrucksmittel einzig und allein die zeichnerische Linie, die alle Einzelheiten umschreibt und begrenzt, in Betracht kam. Das Wort „Linie" darf dabei nicht verstanden werden etwa als greifbarer schwarzer Strich, wie ihn der Stift oder die Kohle auf dem Papier erzeugt, und wie er in der alten Malerei auch nicht selten ist, sondern es muß als eine ideelle Begrenzung aufgefaßt werden, als die zeichnerische Schärfe, mit der sich eine Kontur gegen seine Umgebung absetzt. Ganz allmählich hat die Hochrenaissance die linearen Härten erweicht, und es bildete sich dadurch, daß man einen immer weiteren Abstand vom Objekt nahm, eine mehr malerische Auffassung aus, welche das Ding zusammenfaßte und die linearen Einzelgrenzen auflöste. Correggio in seiner Reifezeit nahm diese Distanz so weit vom Objekt, daß die linearen Zwischenglieder der Details in den großen Schiebungen von hellen und dunklen Massen untergingen; die Begrenzungen hörten auf, die Linie als Ausdruckswert ebenso wie als Trennung des einen Teils vom andern der Gesamtheit existierte nicht mehr. Damit war er dann in den Besitz eines

Mittels zur Zusammenfassung und Vereinheitlichung gekommen, von dem aus nur noch ein kleiner Schritt bis zu Rubens und Rembrandt führte.

Damals aber, als er die Franziskusmadonna malte, war ihm dieser Begriff einer Vereinheitlichung durch Umwandlung des Nebeneinander, wie es die scharfe zeichnerische Begrenzung bedingt, zu einem Ineinander der Teile noch nicht aufgegangen. Es war schon unerhört viel Neues erreicht dadurch, daß er zunächst einmal die großen Massen im allgemeinen hatte ordnen und zusammenfassen können. Jede Einzelheit aber hatte noch Anspruch auf größte Deutlichkeit, alles Figürliche wurde gleich scharf und für sich herausgearbeitet.

Man sehe nach, wo man wolle, gerade da, wo man glaubt die Auflösung zu malerisch weicher Verschwommenheit, wie er sie später liebte, habe schon eingesetzt, wie z. B. an den Augen, auf denen weiche Schatten liegen, oder an den Mundpartien, man wird doch finden, daß überall das lineare Grundgerüst sehr deutlich zu fühlen bleibt. Die Linie ist zwar größer, bindender, vereinheitlichender, aber sie ist da, wie sie bei Costa, bei Francia, bei Mantegna und Lionardo da war. Wohl ist sie mehr Träger des Ausdrucks als bei einem der erstgenannten Maler, aber sie ist wie dort das Sprachelement dieser Malerei, und man begreift trotz der sich leise regenden Helldunkelrechnungen noch nicht recht, wie sich das große „malerische" Genie, das den Ausdruckswert der zeichnerischen Linie zerstört, wo es kann, sich aus diesen bescheidenen, ganz linearen Anfängen entwickeln wird.

Die Hand der Madonna, die dem Kinde über die Brust greift, wie ist sie scharf gesondert umschrieben und als Eigenwert von dem Kinderkörperchen getrennt! Man muß einmal die im Mailänder Kastellmuseum aufbewahrte und unserm Meister zugeschriebene sogenannte Madonna Bolognini daneben sehen. Bei ihr ist ein ganz ähnliches Aufeinandertreffen von Hand und Körperchen schon als eine einzige zusammengehörige Fläche aufgefaßt, bei der die Begrenzung kaum mehr eine Rolle spielt. Schon durch

diese neue Anschauung vertritt sie eine gegen die Franziskusmadonna fundamental verschiedene Auffassung und würde sich allein schon hierdurch als in späterer Zeit entstanden legitimieren.

Die Art der zeichnerischen Begrenzung hat oft etwas geradezu kapriziös Absichtliches in der Franziskusmadonna. Wenn z. B. auf dem Scheitel der Madonna zwischen dem blauen Mantel, der da über den Kopf gelegt ist und ihrem braunen Haar noch einmal der kleine stahlgraue Schleier durchgezogen wird, so sind diese drei Schichten messerschneidenscharf gegen einander abgegrenzt. (Man lasse sich durch die verweichlichende Braunsche Photographie, die auch die durch Schatten verschleierten Augen viel weicher und malerischer erscheinen läßt, als sie sind, nicht irreführen, sondern halte sich an das Original) (5).

Eng damit zusammenhängend und kaum von dieser Art scharf linearer Zeichnung zu trennen ist ein anderer, sehr bemerkenswerter Zug, der auch nur aus der erwähnten quattrocentistischen Sorgfalt zu erklären ist, nämlich die außergewöhnliche, man möchte sagen, naturalistische Genauigkeit in der Angabe der menschlichen Einzelformen. Dieser Zug muß besonders hervorgehoben werden, weil man Correggio nur als den Mann, der aufs Ganze geht, zu charakterisieren liebt, während es gerade von höchstem Interesse ist, zu erkennen, daß er im Anfang seiner Kunst dem 15. Jahrhundert noch so nahe stand; hier vielleicht mehr als irgendwo anders.

Diese „Detailtreue", wie ich es nennen möchte, hängt wohl noch zusammen mit dem für das Quattrocento bezeichnenden Drang, um jeden Preis deutlich zu sein. Nun ist hier „deutlich" nicht im Sinne des „Klarheitsbedürfnisses" der Hochrenaissance zu verstehen. Es kam den Leuten noch nicht darauf an, dass eine Figur sich in jedem Gelenk sofort dem Blicke darbot, sondern daß jeder organische Bestandteil, wie Finger, Ohren, Nase usw. in allen Teilen für sich betrachtet, deutlich wurden. Wie denn, vor allen Dingen die Porträts, im weiteren Sinne aber auch figürliche

Kompositionen des 15. Jahrhunderts aus diesem Grund gewissermaßen in ihre einzelnen Bestandteile zerfallen. Sie bilden ein Aggregat einzelner, an sich ganz gleichberechtigter Formen, während die Hochrenaissance durch Unterordnung die Zusammenhänge der Formteile als das Wichtigere heraushob. Eben darin zeigt sich denn auch wieder Correggio als der Jugendliche. Das Alte und das Neue kämpfen noch miteinander.

Mit überall gleichbleibender Liebe interessiert er sich für alles. Die Hände sind bis in die Fingerglieder hinein klargelegt, individualisiert und mit kapriziöser Genauigkeit bis in die kleinsten Details erklärt. Der gleiche Eifer in den Formen des Gesichts, wie in den launigen Zieraten des Gefälts, (besonders bei der Madonna, wo das Jesuskind noch einmal in die Falten hineintritt, um sie besonders lebhaft aufsprühen zu lassen), die sorgfältig und detaillierend gezeichneten „Frisuren" der Putten, von denen jede wieder eine von der anderen verschiedene Anordnung der Haare bis in die kleinsten Löckchen bringt, zeugen vom gleichen Drange, mit eins deutlich und abwechslungsreich fast bis zur Plaudersucht zu sein.

Daß er die Struktur des menschlichen Körpers und dessen Funktionen in einer Weise verstanden hat, die weit über seine nur auf schöne Linien sehenden Nachfolger geht und außer aller Vergleichsmöglichkeit mit seinen Vorgängern liegt, dafür nur einen Beleg: der Kopf der heiligen Katharina. Man beachte, wie die äußere (linke) Konturlinie sich am Stirnknochen und der Schläfe straff anspannt und da, wo der Knochen aufhört und die eigentliche, fleischige Wange beginnt, schlaff wird und nachgibt, so daß man das Lockere, nicht mehr Unterstützte fühlt. Wo aber der Knochenbau wieder beginnt, an der Kinnpartie, strafft sie sich von neuem und umschreibt mit einer höchst willenskräftigen Linie. Eine solche Darstellungsweise wäre für einen Niederländer nichts Besonderes, für einen italienischen Künstler ist sie höchst bemerkenswert.

Eine Einzelheit, wie etwa das Ohr des heiligen Franz, lehrt

ganz das gleiche. Zwar sehr wenig innere Details, damit es in der großen Anlage, von der noch zu sprechen sein wird, nicht kleinlich wirke, aber doch alles höchst korrekt und mit eminentem Verständnis für das Funktionierende der Form gesehen. Aufschlußreich ist der Ansatz an die Wange und die Partie am Ohrläppchen. Correggio folgt mit dem Pinselstrich dem Organismus gewissermaßen in der Richtung seines Wachstums. Von außen nach innen ist er geführt, so wie man etwa mit dem Daumen oder dem Bossierholz den Ohransatz bei einer Tonstatue nach der Wange zu streichen würde. Gerade aus solcher Formanschauung hat er späterhin Konsequenzen gezogen, die es ihm in besonderem Maße möglich machten seinen Figuren jenen seltsamen Schein von innerem Leben zu geben. Er malt das Funktionieren der Nerven und Muskeln unter der Epidermis, aber doch immer so, daß die Oberfläche nur als der Spiegel der geheimnisvollen Vorgänge unter ihr erscheint.

Als letztes hübsches Beispiel diene der schwebende Putto rechts oben. Man hat das Wort „er schwimme" für ihn gebraucht; nichts ist bezeichnender. Der Kopf ist zurückgeworfen und die Haare sind ihm aus dem Gesicht herausgetrieben, als sei ihm eben eine Welle über den Kopf gegangen. Man spürt, dass er in schneller Bewegung ist, während der andere drüben einen Augenblick ruht und auf das Christkind herabblickt; die Haare hängen locker und sind noch nicht vom Winde zurückgetrieben.

In allen diesen darstellerischen Eigenschaften berührt sich Correggio mit den Emilianisch-Ferraresischen Künstlern der ersten Generation, den Cosmé, Cossa usw. Sie hatten ihren höchsten Triumph darin gesehen, die menschliche Gestalt als logisches Produkt eines organischen Wachstums zu begreifen und zu erobern. Und sie hatten das, wie gesagt, in einem gewissen Grade erreicht durch ein Addieren von an sich richtig beobachteten Einzelheiten. Correggio aber brachte nun den großen Sinn und Blick der Hochrenaissance mit sich. Alle Einzelheiten bindet er zusammen und verschmilzt sie. Das, was wir oben über die Vereinheitlichung im

Gepräge der ganzen Bildtafel feststellen konnten, zeigt sich wieder in jedem Einzelteil für sich; in Allem und Jedem, was auch immer wir angreifen mögen, ganz abgesehen davon, daß er natürlich an Stelle der erstarrten und festgebannten Bewegung jener ersten Künstler die gelöste Freiheit und das wirkliche Funktionieren der Gelenke gebracht hat.

Und in dieser Vereinheitlichung müssen wir die Erklärung dafür sehen, warum alle diese quattrocentistischen Plaudereien und Ausschmückungen mit Ornamenten und Zieraten, also die Faltenspiele, die oben erwähnten mannigfachen Frisuren usw. nicht bunt und „kunstgewerblich" wirken, wie etwa die Ornamente auf Mantegnas Madonna della Vittoria, weil nämlich diese Dinge nur dort untergebracht sind, wo sie den Eindruck nicht überladen, sondern im Gegenteil die Fläche anmutig beleben (6). Der ordnende und subordinierende Blick des Klassikers ist an Stelle des nur koordinierenden des Quattrocentisten getreten. So ist es also die Vereinigung der zwei Elemente, der alten und neuen Zeit, die Correggio für die Emilia bringt. Die Verschmelzung von getreu und nah beobachtetem Detail und zusammenfassenden Bindungen.

Mit welcher Meisterschaft ist mit dem geringsten Aufwand von nur ein paar langen Kurven, die mit unnachahmlichem Wohlklang zusammenströmen, das Antlitz der Madonna gefügt! Wie ist der Kopf des heiligen Franz in seiner meisterhaften Verkürzung unter eine einzige grandiose Kurve gebracht, und wie sind die einzelnen, das Gesicht konstituierenden Formen, trotz der genauesten stofflichen Einzelangaben der großen Fläche und dem Zusammenhang untergeordnet (7).

Alle Linien im Bilde sind von langem Fluß und rhythmischer Bewegung. Die kurze abgebrochene Linie kommt nicht vor. Allerhöchstens kleine Härten; so die auf der rechten Seite wie mit dem Lineal begrenzte Randlinie des Kopftuchs der Madonna. Aber eine einzige Locke an ihrem Haupt, wie z. B. die, welche links von der Schläfe über die Schultern herabfällt, ist genau von dem-

selben großen Schwunggefühl erfüllt, wie etwa die Rückenkontur des heiligen Franz oder eine in vierteiligem Auf und Ab dahinschreitende Konturlinie, wie sie den throntragenden Putto links trotz seiner aufgeregten Gliederhaltung zur Ruhe zwingt (8).

Das charakteristischste und aufschlußreichste Beispiel für die neue Formanschauung des jungen Meisters haben wir aber ohne Zweifel in der Hand, welche die Madonna segnend über dem heiligen Franz ausgebreitet hält. Sie ist deshalb besonders lehrreich, weil wir das unmittelbare Vorbild dafür in der Madonna della Vittoria, die Mantegna 1496 für Francesco Gonzaga gemalt hatte, zu besitzen annehmen dürfen. Ricci (9) und andere haben geglaubt, die zwei Hände, einmal die der Madonna des Dresdener Bildes und das andere Mal die der jetzt im Louvre aufbewahrten Mantegnatafel, für in allen Stücken identisch halten zu müssen. Das ist aber keineswegs der Fall, sondern Mantegnas Auffassung ist ebenso ganz aus der Formanschauung des Quattrocento geboren, wie die des Meisters von Correggio der Gesinnung der klassischen Kunst entspricht.

Wie denn auch nach Karl Volls meisterhafter Analyse die Franziskusmadonna in Allem und Jedem eine völlig persönliche Umwandlung der mantegnesken Darstellung ist (10). Irgendeine sklavische Entlehnung ist trotz mannigfacher Übereinstimmung von Details auf beiden Bildern nirgends nachzuweisen und erscheint auch in Absicht der so sehr nach dem Neuen strebenden Gesinnung des jungen Genies a priori als außerhalb seines künstlerischen Bereiches liegend.

Zu dieser Hand nun der Madonna des Mantegna mag hier gleich bemerkt werden, daß sie in ganz ähnlicher Verkürzung schon ein paar Jahre früher auf Lionardos Grottenmadonna vorkommt. Dort ist es die Linke, aber in Lionardos Schule finden wir sie bald, wie auf Mantegnas Tafel als die Rechte; z. B. auf einem Triptichon von Marco d'Oggionno aus dem Besitze des Cavaliere Crespi in Mailand. So daß es also nicht ausgeschlossen erscheint, Lionardo habe da eine Anregung auf den Meister von Mantua ausgeübt.

Jedenfalls aber stehen sich die zwei Hände, die des Lionardo und die des Mantegna, in ihrer Darstellungsweise viel näher als Correggios Madonnenhand allen beiden. Der Quattrocentist gibt die Verkürzung so, daß man einen ziemlich großen Teil des Handtellers sieht, während er bei Correggio ziemlich untergeordnet ist und dadurch das räumliche Zurück zu stärkerer Geltung kommt. Dann aber läßt Mantegna die Finger in ganz gleichen Intervallen nebeneinander sich folgen, ohne daß der Versuch gemacht wäre, den Einzelteil irgendwie zu individualisieren oder dem Ganzen einen rhythmisch unterschiedlichen Charakter zu verleihen. Correggio dagegen faßt die ganze Hand als einen Ornamentalwert auf, als ein rhythmisch geordnetes Ganze, bei dem die Einzelteile untereinander und gegeneinander individualisiert erscheinen. Die drei Mittelfinger sind zusammengenommen, dabei aber doch in den Längen gegeneinander differenziert. Namentlich der kapriziös hochgenommene zweite Finger mit seinem nervösen Leben zeigt, wie der Organismus von Correggio als Ausdruck eines seelischen Innenlebens empfunden wird. Der kleine Finger und der Daumen sind gegen die kompaktere Mittelgruppe locker nach den Seiten abgespreizt, und der ganze Komplex der untersten Handgrenze, der mit seinen viermaligen Ausbuchtungen und Einziehungen sehr bewußt rhythmisiert ist, gibt gleichsam den Baß zur Melodie der bewegten Finger ab. Außerdem ist durch eine Zäsur noch dafür gesorgt, daß die Hand sich für das Auge in zwei gleiche Teile auseinanderlege, nämlich durch das Lot, das durch das Mittelgelenk des zweiten Fingers und die mittelste Einziehung der untersten Handkontur geht. Man wolle schließlich noch beobachten, wie nun für die Gesamtheit der Hand, die jedes Einzelleben der Teile so sorgsam zusammenfaßt und dem gemeinsamen Ornamentaleindruck unterordnet, nun auch selbst noch eine Folie bereitet ist. Die Einziehung und Wiederausbuchtung des Madonnenmantels neben dem rechten Fuß des Jesuskindes hat nur darin ihren Grund, daß die Hand wieder dem Zusammenhang des Ganzen eingebettet werde.

So wiederholt diese Hand mit ihrer sorgfältigen Einzelbeobachtung, mit der Kunst ihrer Gesamtrhythmisierung und der Individualisierung und Kontrastberechnung ihrer Einzelteile in ihrem Mikrokosmos gewissermaßen den Makrokosmos des ganzen Bildes. Wie diese fünf Finger geordnet sind zu einer zentralen Dreiergruppe und je einem mehr gelöstem Finger an den Außenseiten, so stellt sich auch die figürliche Komposition der Tafel dar. Und wie sie eingebettet liegt in der Folie des Mantels, so fügt sich die adorierende Gruppe der Heiligen den mächtigen Randsäulen der Halle ein.

Zu einer weiteren wichtigen Beobachtung gibt uns schließlich die Besprechung dieser Hand noch Anlaß, nämlich dazu, daß wir in dem jungen Künstler einen Zeichner von Gottes Gnaden vor uns haben. Einer, der die Schwierigkeiten sucht, um sie zu lösen. Das bis ins einzelne zu verfolgen, würde zu unleidlichen Wiederholungen führen. Es muß also genügen, auf den hohen Grad von künstlerischem Können hinzuweisen, der aus dem Eindruck freier gelöster Bewegung der an der Scene Beteiligten spricht, der überall nur mit einem scheinbar geringen Maß von Mitteln erreicht ist. Auch Verkürzungen, wie die des fliegenden Putto auf der linken Seite, die in allen Teilen frei gedrehte und bewegte Gestalt der heiligen Katharina, oder der Kopf des heiligen Franziskus, sind von jeher wegen ihrer schlichten Schlagkraft bewundert worden. Sie bedeuten einen neuen Besitz für die Emilia.

Es muß aber gerade betont werden, daß Correggio ein solches Können niemals virtuos vergeudet. Die Selbstbeschränkung, die das Geleistete nicht unterstreicht, sondern mit Bescheidenheit nur da vorträgt, wo es der Raumbelebung oder dem notwendigen Bewegungseindruck des Ganzen dient, darf uns ja allerdings nach dem bereits anderweitig beobachteten Großblick Correggios nicht mehr verwundern.

Daß ihm allerdings auch Fehler und Irrtümer unterlaufen, ist bei einem so jungen Künstler nur selbstverständlich. Be-

zeichnenderweise liegt der empfindlichste Fehler da, wo das Vorbild in ihm am stärksten nachwirkte, nämlich in der Madonna. Correggio hat die Art des Sitzens und die Haltung des Oberkörpers vom mantegnesken Vorbild im allgemeinen beibehalten. Dadurch aber, daß er die Beine nun hintereinander schob, ihr den tieferen Sitz gab und sie gleichzeitig mit dem Throne für das Auge höher hinaufschob, wäre bei richtiger Zeichnung ein eingesacktes Sitzen herausgekommen, was die dem Künstler vorschwebende Rhythmisierung der Gestalt zerstört und an Stelle der gelösten Silhouettenerscheinung etwas gesetzt hätte, was der zusammengeballten Haltung der Madonna di San Giorgio entsprochen hätte.

Solche Möglichkeiten lagen aber damals noch nicht im Bereich seines Vorstellungskomplexes. Die rhythmisch gegliederte, sich in der Fläche reliefmäßig darbietende Gestalt lag ihm im Sinn. So konnte er den durch die veränderte Situation geschaffenen Gedanken nicht zu Ende denken und die Konsequenzen daraus nicht ziehen. So ist es denn zu erklären, daß der Unterkörper der Madonna von den Hüften abwärts ganz außer allem Verhältnis zum Oberkörper steht. „Die Figur würde, wenn wir sie uns stehend denken, ungestalt erscheinen" (11). Gerade hierin können wir wieder ein Zeichen der Jugendlichkeit sehen: jene charakteristische Mischung von alten Mitteln und neuen Ausdruckswerten, von Können und Versehen.

Der reife Correggio ist derjenige unter den oberitalienischen Meistern gewesen, der am stärksten gearbeitet hat an der Schaffung des Barock. Man hat deshalb auch wiederholt darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Stil bereits in der Franziskusmadonna im Werden sei (12), hat aber doch vielleicht auf diese Tatsache zuviel Gewicht gelegt. In Wahrheit wird man sagen müssen, daß sich zwar überall die Keime des Neuen, des für den Correggio, wie er später ist, Charakteristischen regen, daß aber doch die Elemente des reinen Hochrenaissancestiles überall das Übergewicht haben.

Als erstes barockes Symptom könnte ja die oben erwähnte Vereinheitlichung der Teile zur Masse erkannt werden und jene zusammenreißende Schraubenbewegung, die das ganze Bild bis in alle Teile durchströmt. Noch aber ist die Gliederung dieser Masse wichtiger als das Bindende, und das Gelöste der konstituierenden Teile stärker als der Zusammenhang der Masse selbst. Die Gelenke sind noch zu klar betont, als daß man sagen könnte, das sei schon barock. Nach jedem späteren Werke des Meisters, bei dem durch Unschädlichmachung der Gelenke erst die Teile ganz zusammenschmelzen, und der Eindruck einer wahrhaft untrennbaren Masse erzeugt wird, wirkt die Franziskusmadonna als etwas vielheitlich Gelöstes im Sinne der Hochrenaissance. Man könnte ferner sagen, es sei barockes Empfinden, wie jede einzelne Figur von einem Strom der Bewegung durchflossen sei, der sie bis in die Fingerspitzen hinein vibrieren macht. Aber auch hier wird jeder Vergleich, etwa mit dem jubelnden Durcheinander der Putten der Camera di San Paolo deutlich machen, daß doch die Ruhe noch stärker ist als die Bewegung. Schon mit der Zentralkomposition auf streng geometrischer Grundlage ist ein Mittel gewonnen, das Ruhe um jeden Preis gebietet. Einzig in der Farbendisposition ist der schwache Versuch gemacht, durch diagonale Rechnung gegen die Zentralität anzugehen. Aber darin liegt gar kein Ringen nach Bewegung, sondern einzig eine Augenführung, welche die linearen Mittel unterschätzt, so daß also auch dieses Mittel, das er später nie sich entgehen ließ, um den Ausdruck der Bewegung zu erzeugen, hier ausschaltet.

Dann hat man in der massigen Disposition der Säulen etwas wie die Vorahnung einer barocken Architektur sehen wollen. „Am kräftigsten äußert sich das neue barocke Empfinden in der Einführung jener, die Komposition vertikal abschließenden Riesensäulen, wodurch Massen entwickelt werden, wie sie zwar auch Tizian bald darauf in seiner Pala Pesaro, die Architektur aber erst ein Jahrhundert später anwendet“ (13). Nun sind diese Säulen allerdings von großer Massigkeit der Erscheinung, weil sie

von einer fast unschönen Proportion sind — bei ihrer Dicke haben sie nur etwa doppelte Manneshöhe — und so zusammengenommen werden, daß kein befreiender Durchblick durch die Interkolumnien für Erleichterung der Erscheinung sorgen kann. Tizians Säulen sind wirkliche „Riesen", weil ihr Schaft sich in der Phantasie jenseits des Rahmens ins Unermeßliche vermehrt. Diese unbegrenzte Dehnung der Erscheinung über den Rahmen hinaus besitzt Correggios Bild nicht, wie denn überhaupt Tizians Bild in der Frarikirche weit barocker ist, als die Franziskusmadonna. Allegri gibt noch die Kapitelle und die Ansätze der darauf ruhenden Bögen, läßt uns aber die abschließenden Joche nicht sehen. (Höchstwahrscheinlich war das Jochmotiv aber in der Rahmenarchitektur als Abschluß vorhanden; siehe unten.) Nun ist aber das Wichtige dabei, daß diese Massen nicht aufgeboten sind, um eine dissonierende Pressung auf das figürliche Element auszuüben, sondern daß sich die leichte und freie Beweglichkeit der Szene und die strengen Maße der Säulen die Wage halten. Nicht ein Kampf ist es, der zwischen den Massen entsteht, sondern ein sich gegenseitig unterstützender und tragender Ausgleich der Kontraste. Die Leichtigkeit und Grazie in der Hauptgruppe resultiert größtenteils daraus, daß sie in der Strenge der Säulen ein ausgleichendes ruhiges Gegengewicht hat. Das aber ist nicht die Gesinnungsweise des kampfschwangeren Barock, sondern eine eigenartige Ausdrucksweise der ruheheischenden großen Renaissance.

Am stärksten vielleicht machen sich die barocken Elemente, wie es bei einem Koloristen vom Schlage Correggios nicht verwunderlich ist, in der Farbe geltend. Gleichzeitig zeigt sich aber da auch das Tastende und Unsichere, mit dem der Maler die überkommene Farbigkeit der Franciaschule seinen Zwecken dienstbar macht, ohne sich über das letzte Ziel schon ganz klar zu sein.

Man hat einen Ansatz zur Tonmalerei in dem Ganzen finden wollen (14) und das scheint auch in Anbetracht des durchgehenden grauen Schimmers, der über der Tafel liegt, auf den ersten

Blick hin überzeugend. Bei näherer Bekanntschaft wird man aber finden, daß dieser Begriff nur auf die linke Bildseite anwendbar ist, die auf einen, allerdings später für den Barock typisch gewordenen Farbwert, das Grau abgestimmt ist, während das eigentliche Farbenleben sich auf der rechten Seite entwickelt. Hier aber herrscht noch ganz das renaissancemäßige Rechnen in begrenzten Farbflächen vor, die untereinander abgewogen und jede für sich ganz gleichmäßig bewertet sind. Die Lokalfarben sind keineswegs durch einen gemeinsamen Ton verbunden, wenn auch im ganzen weit ausgeglichener als das buntfarbige Quattrocento es geliebt hatte, die barocke Vereinheitlichung der Farbe auf einen Hauptwert ist aber noch nicht da.

Auf die augenleitende Diagonalbewegung ist bereits hingewiesen worden. Es ist das dreimalige Rot, das vom Mantel des Täufers beginnend, in dem Gelbrot des Katharinengewandes wiederkehrt und schließlich im rubinroten Kleide der Madonna ausklingt, was über die verschiedenen, dazwischen geschobenen Töne weg das Auge in der schon vom Arm des Täufers angegebenen Diagonale nach oben reißt. Der Arm der Madonna hat das stärkste farbige Leben, damit dieser und seine segnende Tätigkeit die Eindruckskraft eines Symbols habe. Die drei Grundfarben, das Blau, das Rot und das Gelb (der Strahlenglorie im Hintergrunde) sind unmittelbar nebeneinandergerückt und die Auslöschung der Farbe auf der Seite des heiligen Franziskus wirkt dagegen wie die Verstummung alles Irdischen vor der strahlenden Majestät der Himmelskönigin. Trotzdem nun schon die strenge Kompositionsform verhindert hätte, daß diese Diagonale zu stark würde, hat der junge Maler dem dort noch einmal entgegengearbeitet, indem er durch noch dreimalige Wiederholung des Rot, einmal in vertikaler Richtung (unterster Sockelstreifen des Throns, Fußschemel der Madonna, Gewand der Madonna) und das andere Mal in horizontaler Richtung (Johannes' Mantel, Fußschemel der Madonna und Buch in der Hand des heiligen Antonius) ängstlich eine Verankerung dieser Diagonale mit den Hauptlinien des Rahmens anstrebte.

Auf der Seite des heiligen Franziskus ist es, wie gesagt, still. Die hinreißende Grazie des Heiligen aber erhält gerade dadurch eine starke Hervorhebung, daß er prunklos und schlicht nur mit der Schönheit seiner Formen und Linien und mit der Innigkeit seiner Geberdensprache sich darstellt.

Zu zeigen, wie diese Zweiteilung der Farbe gleichzeitig einem räumlichen Effekt dient, wird Aufgabe des Abschnittes sein, der von der Raumauffassung handelt.

Die Raumauffassung der Franziskusmadonna.

Jene Kunst, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts von den Ferraresen Francesco Cossa, Cosmé Tura und Ercole Roberti begründet wurde, war bereits im höchsten Grade von der Eigenschaft durchdrungen, die etwa hundert Jahre lang, auch als sie sich südlich nach Bologna und nördlich nach Modena und der Emilia ausgebreitet hatte, ihren Grundcharakter ausmachte: der kraftvolle Ernst des Raumempfindens.

Er hat etwas von nordischer Großartigkeit, und wenn man wohl auch den Vergleich mit oberdeutscher Malerei angedeutet hat (15), so vergaß man dabei zu betonen, daß die Italiener besaßen, was den Deutschen von jeher mangelte, die logische Konsequenz, mit der man an die Aufgabe heranging, um sie Stück für Stück vom einzelnen beginnend und zum weiteren bedächtig fortschreitend zu lösen, während man im Norden die Aufgabe immer da anzufangen beliebte, wo sie am schwersten war und darüber das Einfache, obwohl man seiner noch nicht Herr war, liegen ließ. Daraus erklärt sich denn zum Teil die lückenlose Geschlossenheit italienischer Kunst, in der es möglich war, daß sich ein Meister sein ganzes Leben lang nur einer Aufgabe widmete und geruhig sein Erbe dem Nachfolger überlassen konnte, mit dem sicheren Bewußtsein, der werde schon die weiteren Bausteine auf das Begonnene setzen; bis dann am Ende nach Generationen der fertige Bau in imposanter Größe dastand.

Es wird nötig sein, dem Gang der Entwicklung in dem frag-

lichen Kunstgebiete zu folgen, um für die Franziskusmadonna und mit ihr für Correggio gerade in dieser wichtigsten Frage der Raumbehandlung den Punkt zu finden, den sie einnimmt. Dabei bleibt es von vornherein im Rahmen dieser Abhandlung ausgeschlossen, in ausführlicher Breite auf die Frage einzugehen. Es kann sich vielmehr allein darum handeln, zwei oder drei extreme, die äußersten Höhen bezeichnende Punkte festzulegen, durch welche die Linie läuft und auch da nur auf gerade das hinzuweisen, was uns als gewinnbringend und aufschlußreich für die Stellung der Franziskusmadonna erscheint.

Darstellung kubischen Volumens hieß das große Problem. So traten Francesco Cossa und Cosmé der Natur als Eroberer mit dem Schwert in der Hand entgegen. Begonnen wurde mit der Einzelgestalt. Und sie wurde aus dem Streben nach Raumwirklichkeit mit jenem oben erwähnten, fast germanischen Ernst angepackt, wie es für Oberitalien, das die Überlieferung eines Giotto und Masaccio nicht mehr zu kennen schien, bis dahin beispiellos war. Am Ende seines Lebens konnte Cosmé sich als Triumphator über die menschliche Figur als kubisches Gebilde auf der Fläche fühlen und in diesem Bewußtsein ruhig sterben. Sein heiliger Antonius in Modena (früher Sammlung Santini) ist der Beweis. Es ist die Lösung seiner Aufgabe, mit reiner Linearperspektive.

Desgleichen Cossa. Sein Bild von 1474 in der Pinakothek von Bologna, die Madonna mit Kind, dem heiligen Petronius, Johannes Evangelista und dem Stifter Catanei, ist der Hauptbeleg. Die Menschen als raumverdrängende Volumina sind auch ihm offensichtlich die Hauptsache. Die „holzgeschnitzte" Modellierung der gedrangen Köpfe, die den Raum nach allen Richtungen erfüllenden Hände, jede der schweren, breiten Kleiderfalten, das Buch, in dem der Evangelist blättert, mit seinen abstehenden und schattenwerfenden Schließen, losgegangenen Bändern, sich bäumenden Pergamentblättern, ja, selbst die Heiligenscheine, alles ist sub specie spatii gesehen und mit höchster Schlagkraft auf die Leinwand gebracht.

Der umgebende Raum ist zwar richtig hingeschrieben und das Bestreben, kein Fleckchen räumlich ungeklärt zu lassen, spricht schon aus der vom untersten Rande nach dem Thron hinführenden perspektivisch verkürzten Inschrift, aber die Hineinbindung der Figur ist so locker mit ein paar Schlagschatten geschaffen, daß man sieht, das Interesse lag nicht in der Richtung nach der Gewinnung einer räumlichen Kontinuität. Ganz so, wie die Figuren auch unter sich nicht verbunden sind. Ein einfacher Goldgrund an Stelle der Architektur würde den Figuren nichts von ihrem räumlichen Eigenleben nehmen. Man kann sich das an Cosmé Turas, jetzt über die Museen Europas verstreutem Polyptichon für den Herzog von Ferrara, das auf Goldgrund gemalt ist und nach der Annahme der meisten Forscher nur ein Jahr später als Cossas Ancona Catanei entstand, vergegenwärtigen.

Ganz anders wird das in der folgenden Generation der Francia und Lorenzo Costa. Gerade letzterer ist als Extrem für das gemeinschaftliche Streben einer Generation aufschlußreich. Wo er Figuren vor Goldgrund stellt, fehlt ihnen aller räumlicher Eigenwert (Triumph des Petronius von 1502; im gleichen Saal der Bologneser Pinakothek). Das kommt daher, daß, indem er die weitere Aufgabe aufgriff, nun den umgebenden Raum mit zeichnerischen Mitteln zu schaffen und auszubauen, er über dem Streben nach Lösung dieses neuen, notwendig gewordenen Problems, vieles von den Errungenschaften der ersten Generation wieder verlor. Das Verhältnis hat sich umgekehrt; von der Umgebung geht er aus, nicht von der Figur. Er ist zum Landschafter prädestiniert; seine veränderte Aufgabe führte logisch dazu, wie sie auch die Veranlassung wurde, daß im Laufe der Entwicklung die schematisch gewordene menschliche Figur nur noch eine leise Begleitung zu der breiten Melodie seiner Landschaften wurde.

Im gleichen Maße also, wie die Erweiterung des Raumes ins fast Unermeßliche wächst, sinkt das Interesse für die raumfüllende Figur. So kennt Costa z. B. auch nicht mehr die bei Cossa und Cosmé deutlich zutage tretende Unterscheidung von

schweren, breitfaltenden und dünnen, leicht knitternden Kleiderstoffen. Die Menschen werden vielmehr mit einer für alle Stoffqualitäten gleichmäßigen, schematisierenden Faltengebung bedacht.

Da die Figuren kein eigentliches Volumen verdrängen, muß für jede ängstlich mit zeichnerischen Mitteln eine Zone im Raum zubereitet werden, in die sie hineingestellt wird und durch die sie gewissermaßen erst an der räumlichen Wirkung der Umgebung teilnimmt. Herausgelöst, oder auf neutralen Grund gebracht, würden sie flach sein wie Papierpuppen. Aus dieser Anschauungsweise erklärt sich seine Manier, die Kleiderstoffe in Zipfeln am Boden aufliegen zu lassen; ein solcher Zipfel vor der Figur und einer dahinter markiert oft die Grundlinien der zwei Raumschichten, zwischen denen das Volumen der Figur entwickelt gedacht ist. In der Generation des Cossa und Cosmé *schaffen* sich die Menschen ihren Platz, in der des Costa und Francia *ist* Platz. Eine räumliche Erfüllung der Tiefe, dadurch, daß sich von Figur zu Figur und von Schicht zu Schicht eine Verbindungsbrücke schlägt, ist aber bei Lorenzo Costa ebensowenig wie bei den Künstlern der ersten Generation vorhanden.

Auch Francia, der doch mehr Menschenbildner war als Costa, und dessen Landschaft sich weder je zur Höhe poetischer Phantasie dieses seines Zeitgenossen, noch zu dessen räumlicher Größe aufschwingt, kennt eine kontinuierliche räumliche Erfüllung des Tiefraumes noch nicht. Allenthalben werden zwar die Versuche gemacht, in die Tiefe zu kommen, aber es bleibt vorläufig bei einzelnen Löchern, die geschlagen werden und die sich zu keiner Einheit der Wirkung zusammenschließen, weil sich weder die einzelnen Figuren zu Schichten, noch Schichten mit anderen Schichten zu einer fortgesetzten, das Raumgefühl anregenden Geschlossenheit zusammenfügen.

Die Synthese der Bestrebungen dieser zwei Generationen haben wir in Correggios Kunst. Bei ihm heißt das Problem nicht mehr „die Einzelgestalt“ und nicht mehr „der umgebende Raum“, son-

dern „die Figur *im* Raum". Er bringt die räumliche Vereinigung von Mensch und Umgebung. Damit ist er der Vertreter der dritten Generation, die Bekrönung des Gebäudes, zu dem Cossa und Cosmé den Grundstein gelegt hatten. Und zwar steht er, wie das sooft in der Kunstgeschichte zu beobachten ist, den Bestrebungen der ersten Generation zunächst näher als denen der zweiten. Denn es ist natürlich, daß er erst die Errungenschaften der ersten, die in der zweiten verloren gegangen waren, rekapitulieren mußte, ehe er die restlose Vereinigung beider Probleme bringen konnte. Die Erklärung, durch welche Einwirkungen von außen her ihm dazu die Möglichkeit gegeben wurde, liegt aber außerhalb der Stoffgrenze dieses Kapitels.

Das Bild des Zwanzigjährigen bringt wie mit einem Schlage jene geschlossene konsequente Kontinuität des Raumes, wie sie das Ideal der Hochrenaissance war, wie man es aber in der Provinz mit gleicher Stärke bis dahin nicht erlebt hatte. Das Geheimnis, daß der Raum nur dann sich als solcher fühlbar macht, wenn er als von innen heraus belebt, und nicht als von außen begrenzt erscheint, ist dem jungen Correggio bekannt gewesen. Figur ist mit Figur zur Gruppe vereint, die einzelnen Gruppen zu einer einheitlichen Schicht zusammengezogen, diese Schicht in der Architektur fest verankert und das Ganze wieder so mit der Landschaft durch das Licht verschmolzen, daß es sich als einheitlich vertieftes, wirkliches Raumgefüge darstellt.

Überraschend müßte die Folgerichtigkeit erscheinen, mit der der Zwanzigjährige die Mittel, ein solches Ziel zu erreichen, erkannt und angewendet hat, wenn man nicht schon an so manchen anderen Dingen den gleichen zielbewußten Ernst hätte feststellen können.

Zunächst sieht er als einziges Mittel, zu einer geschlossenen Raumwirkung zu gelangen, den energischen Protest gegen die unzusammenhängende Lockerheit und Raumvergeudung der Kunst seiner Vorgänger. Nur mit entschiedener Zusammenschließung aller Figuren zu einer einheitlichen Gruppe auf

knappem und doch volle Bewegungsfreiheit gestattendem Platz ist es für ihn möglich, eine Verbindung dieser Gruppe mit der Architektur und endlich dieses ganzen Komplexes mit der Landschaft durch das Mittel des vereinenden Lichts zu schaffen. Wenn trotzdem das Bild noch einen im ganzen flächigen Eindruck macht, der besonders fühlbar ist neben den im gleichen Saale hängenden, so raumstarken Spätwerken, so liegt das nur zum Teil an einer gewissen Befangenheit, mit der der junge Künstler seine Mittel anwendet; in der Hauptsache hat das seinen Grund darin, daß der Eindruck in der Dresdener Galerie heute verfälscht erscheint, denn der Originalrahmen, den der Künstler höchstwahrscheinlich selbst entworfen, dessen letzte Vollendung er jedoch bestimmt überwacht hat, fehlt (16). In der Stadt Correggio selbst, wo das Bild auf dem Hochaltar von San Francesco stand, ist nichts mehr zu finden, was auf seine Spur führen könnte. Nun wissen wir aber, wie wichtig späterhin dem Künstler die Mitwirkung des Rahmens am Gesamteindruck war. Sein Einheitsgefühl ließ ihn Bild und Rahmen — z. B. der Georgsmadonna in Dresden — aus einem einzigen Gedanken gleichzeitig entstehen, wie die Skizze zu dem eben genannten Bilde im Dresdener Kupferstichkabinett zur Evidenz beweist. Und man muß sich einmal an der Kopie der „Nacht", die sich im alten Originalrahmen in San Prospero zu Reggio befindet, vergegenwärtigen, wie dieser schwere Rahmen das Bild leicht und graziös macht, während das Originalgemälde in Dresden ohne den Rahmen schwer und massig wirkt, um zu erkennen, wie stark Correggio auf die Wechselwirkung von Bild und Rahmen bedacht war (17). Da wir nun aber an anderen Komponenten des Bildes haben feststellen können, daß ein ähnliches Gefühl für Wechselwirkungen und Zusammenhänge auch während der Arbeit an der Franziskusmadonna im Künstler schon vorhanden war, so hat schon die Hypothese viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß auch dieses Bild gleichzeitig im Gedanken an die endgültige Wirkung im Rahmen erfunden worden sei. Diese Hypothese aber wird zur Gewißheit,

wenn wir sehen, daß überhaupt erst der Rahmen den räumlichen Eindruck zu klären imstande ist.

Jedenfalls waren die seitlichen Rahmenstücke mit Pilastern geschmückt, die das Motiv der ionischen Säulen des Bildes, vielleicht auch des im Bilde nicht angegebenen Triumphbogens wiederholten, also die Halle nach vorn perspektivisch abschlossen. Der Rahmen war gewissermaßen das Tor zur Halle, von seinen Pilastern liefen die perspektivischen Fluchtlinien der im Bilde gemalten Säulen aus, durch ihr Stellungsverhältnis wurde jenes erste, gemalte Säulenpaar im Bilde erst zurückgetrieben und in seiner räumlichen Situation erklärt.

Correggio kam damit zu einer Rechnung, wie sie vor allem die Venetianer in der Frührenaissance oft liebten. Der Altar mit dem ungläubigen Thomas von Cima da Conegliano (Venedig, Akademie) ist ein Beweis für ähnliche Gesinnung. Auch dort erhält die Halle, unter der sich die Szene abspielt, erst ihren Sinn durch die abschließende Rahmenarchitektur. Übrigens besitzen wir in der „Nacht" auch darin eine Analogie für Correggio, daß er das Motiv der den Raum gegen die Landschaft abgrenzenden Säule vorn in der Struktur des Rahmens wiederholt, und so das dargestellte räumliche Gebilde allseitig fest umschließt. In ähnlicher Weise muß man sich also auch den Rahmen zur Franziskusmadonna vergegenwärtigen.

Und jetzt erkennt man auf einmal, was einem sonst nur nach längerer Reflexion zum Bewußtsein kam, daß die dargestellte Zeremonie, nicht, wie der Dresdener Katalog will, unter, sondern vor der gemalten Architektur sich abspielt, oder besser, daß die ganze Gruppe auf der Grundfläche des ersten Gewölbejoches der Halle, das sich von den Rahmenpilastern zu dem ersten gemalten Säulenpaar spannt, abspielt (18). Es wird jetzt klar, daß die raumstarke Wirkung der Figuren nur dadurch erzielt wird, daß gerade auf so knappem Platz die mit größter Sparsamkeit angewandten Kontrastrichtungen ihrer Achsen sich gegenseitig unterfangen und gleichsam stützen und verstärken.

Jetzt erst versteht man, daß der Lichtstreifen vor dem Throne von einem Lichteinfall zwischen der ersten Interkolumnie dieses ersten Säulenpaars links, d. h. zwischen der plastischen und der gemalten Säule herrührt. Ohne Schwierigkeit ist man imstande, von diesem aus die Verbindung mit dem weiteren Lichtstreifen herzustellen, die mit den dazwischenliegenden Schlagschatten und Dunkelheiten so abwechseln, daß das Auge leicht dem Tiefenzuge in die Landschaft hinein folgt. Verstärkt wird dieser Eindruck des In-die-Tiefe-Gezogenwerdens dadurch, daß die sonst kompakte Menschenmauer an nur einer einzigen Stelle, links bis fast an den untersten Rand aufgerissen ist, und in dem hier entstehenden Durchblick alle die das Raumgefühl anregenden Mittel dicht zusammen in Tätigkeit gesetzt sind. Schon dadurch, daß die Silhouette des Franziskus da, wo sich der Riß auftut, bis zum tiefsten Dunkelheitswert herabgestimmt ist und unmittelbar daneben das höchste Licht in der Landschaft steht, wäre der plötzliche Sprung in die Tiefe geschehen. Aber einem Raumbildner wie Correggio kam es darauf an, dem Eindruck das Sprunghafte zu nehmen. Man soll glauben, man könne wirklich gemächlich in die Tiefe des sonnendurchfluteten grünen Geländes bis zu den verschwimmenden Höhen der fernen Hügelzüge hineinschreiten. Die Säulen werfen durch die Lichtführung von links oben ihre Schlagschatten über die Grenze der Halle hinaus nach rechts auf den Wiesengrund und schaffen damit eine Art von räumlicher und gleichzeitig koloristischer Verbindung von dem in gedämpftem Licht liegenden Hallenraum nach der sonnendurchfluteten Außenwelt. So strebt man von der vordersten Helligkeit immer über die entgegenstehende und dadurch die folgenden Helligkeiten steigernden Dunkelheit weg nach der nächsten Lichthöhe zu gelangen und wird so in ununterbrochener Gleichmäßigkeit bis dahin gezogen, wo das höchste Licht sitzt. Wichtig ist die daraus sich ergebende Tatsache, daß offensichtlich dem jungen Correggio die Zugkraft des Lichtes im Wesen bekannt war, wenn er sie auch, verglichen mit seinen späteren Werken, hier in noch

bescheidener Weise zur Anwendung bringt. Letzten Endes geht eine solche Denkweise auf Lionardo zurück, wenn man nicht annehmen will, zwei Größen seien gleichzeitig auf denselben Gedanken gekommen (19). Für die Emilia aber bedeutet sie jedenfalls etwas ganz Neues.

Außerdem trägt zu einer solchen kontinuierlichen Raumwirkung die farbige Perspektive in hohem Grade bei; es fehlen alle linearen Mittelglieder in der Landschaft, nichts ist mehr vorhanden von jenen sich nur zeichnerisch hinterschneidenden Maulwurfshügeln, wie sie Francia liebte, an deren Stelle die sich im Licht abstufende Farbennuance getreten ist. Fast mit einer gewissen Absichtlichkeit sind die Ansatz- und Durchgangspunkte für die perspektivischen Blicklinien verschleiert (z. B. die Fußpunkte der Säulenbasen, oder die Fluchtlinien des Throns).

Man merkt es auf den ersten Blick nicht, daß der Thron unter einem ganz anderen Augenpunkt gesehen ist, als die Halle; aber ich möchte doch bezweifeln, ob hier ein Widerspruch aus Ungeschicklichkeit vorliegt. Wir haben genug sonstige Beweise im Bilde für den hohen Grad zeichnerischen Könnens des jungen Künstlers. Vielmehr möchte ich glauben, daß es ihm darauf ankam, dem Auge alle zeichnerisch nachtastbaren Blickbahnen zu nehmen.

Als letztes wäre noch darauf hinzuweisen, daß durch die eigentümliche Kontrastierung von einer farbig starken Plastik auf der rechten Seite der Tafel und einer mehr monotonen Flächigkeit auf der linken eine besondere räumliche Wirkung erzielt wird, die sich mit der bei Correggio allgemein zur Geltung kommenden Diagonaltendenz erklären läßt. Dadurch nämlich, daß links die plastische Kontrastierung aufs geringste Maß niedergedrückt ist, übertragen wir das freudige Raumgefühl der rechten Seite auf die links sich auftuende Landschaft, die dort keine räumliche Konkurrenz hat und deshalb so sehr zum Raumerlebnis werden kann. Wir werden also gewissermaßen von dem Täufer aus, der rechts die vorderste Stelle im Bilde einnimmt, nach links in die

Tiefe hineingezogen. Der in gleicher Richtung bildeinwärts fliegende Engel rechts oben verstärkt diesen Eindruck.

Auf die räumliche Funktion dieser zwei Engelknaben muß noch mit einem Wort hingewiesen werden. Sie klären die Distanzen im oberen Teil der Halle auf und um das Vor und Zurück recht stark zu betonen, scheut Correggio nicht vor der Asymmetrie zurück die zwei hintersten Säulenkapitäle rechts in Goldfarbe zu halten, während alle anderen die gleiche graue Farbe der Säulenschäfte haben. Auch darin findet man eine stärkere farbige Betonung der rechten Seite.

Dies sind die Zeichen für die räumliche Gestaltungskraft des jungen Correggio: großer Ernst seiner Aufgabe gegenüber und strengste Folgerichtigkeit in der Anwendung der als wirkungstüchtig erkannten raumgestaltenden Mittel. Strengste, nur auf das Nötigste beschränkte Ausnutzung des Raumes bei nur geringen Freiheiten.

Gleichzeitig dürfen wir darin einen Protest erkennen gegen die Laxheit und tastende Unentschiedenheit seiner Vorgänger, an deren Stelle er mit seiner Sicherheit eingetreten ist und für deren Armut, zu der ihre nutzlose Vergeudung des Vielheitlichen geführt hatte, er den Reichtum durch Beschränkung auf das Einheitliche gebracht hat.

Das Helldunkel.

Als die Renaissance die Eroberung der Sichtbarkeit mit den Mitteln der Linearperspektive zuwege gebracht hatte, genügte ihr das Geleistete noch nicht. Der Schein der körperlichen Existenz war noch nicht errungen, solange die Gestalt das bewegliche Leben noch nicht besaß, das ihr erst durch Licht und Schatten gegeben werden konnte. In beschränktem Umfang hatte man zwar schon frühzeitig damit angefangen, aber Lionardo war der erste, der mit der neutralen, gleichmäßigen Beleuchtung brach und die Modellierung des Körperlichen durch feinste Abstufungen vom höchsten Licht bis zum tiefsten Schatten zum Programm erhob,

indem er die Darstellung der „Rundung" als die Seele der Malerei erklärte. Er suchte die Lehre von Licht und Schatten bis in alle Folgeerscheinungen hinein wissenschaftlich zu erfassen. Die Lehre vom Reflexlicht, das die tiefen Schatten noch einmal aufleuchten läßt in einem Grad von Helligkeit, geringer als die vom reinen Licht getroffenen Stellen, aber doch heller als die reinen Schatten, legte den Grund zu der italienischen Auffassung des Helldunkels, d. i. „das flüssige Ineinander von Licht und Schatten, das beide in Bewegung erhält, die Kontraste ausgleicht ... der wahre malerische Ausdruck des Lebens in der Bewegung" (20).

Die Darstellung der Welt des Sichtbaren im vollen blendenden Tageslicht, wie es eigentlich erst der Impressionismus und seine Vorläufer brachte, war noch unbetretbares Gebiet. Die malerischen Mittel zu solchem Unterfangen waren noch nicht bekannt. Aber die Darstellung im neutralen, gleichförmigen Licht mit seinem Ausdruck langweiliger Ruhe, wie sie das ganze fünfzehnte Jahrhundert vertrat, konnte dem Auge der nach Bewegung strebenden Hochrenaissance nicht mehr genügen. Man verlangte nach größerem Reichtum, Licht und Schatten mußten an der Rhythmisierung teilhaben, mußten ein wichtiger Faktor zur Bereicherung des dekorativen Ausdrucks werden. So ist das Helldunkel zunächst einmal eine der neuen Kontrastmöglichkeiten geworden, welche die Renaissance brachte. Eine dekorative Willkürlichkeit, nicht eine bloße Notwendigkeit des Optischen. Und die Freude am Willkürlichen ist vielleicht nirgends in der Renaissance vernehmlicher geworden als in der Ausbildung des Helldunkelproblems.

Wie es aber fast gleichzeitig mit der rein perspektivischen Raumdarstellung aufkam, um dem Dargestellten zu größerer räumlicher Schlagkraft zu verhelfen, so drängte das Realitätswollen zu einer immer stärkeren Betonung dieses Problems. Der volle Schein wahrer körperlicher Existenz war erst dann gewährleistet, wenn die Dinge im webenden Licht aus- und eintauchten wie in einem flüssigen Element, das sie überall umspielte und das das Vor und Zurück allseitig aufklärte. So erhielt die abstrakte

Formdarstellung durch die Linie gewissermaßen erst ihr geistiges Äquivalent dadurch, daß die freie Bewegung des Körperlichen in der Atmosphäre jetzt das wahre Leben der konkreten Erscheinung widerspiegelte. Wir müssen also eine Verstärkung des optischen Eindrucks darin erkennen und in diesem Drang nach Wirklichkeitsdarstellung die zweite Wurzel dieses Problems ermitteln.

Lionardo war der stärkste Verfechter der neuen Anschauung, und Correggio steht unmittelbar auf seinen Schultern. Wie Lionardo erkennt er im Helldunkel zunächst nur eine Möglichkeit zu optischer Bereicherung. Die große Linie, die Silhouette der in allen Teilen sich klar dem Auge darbietenden Erscheinung wird durch das Spiel des Schattens allseitig belebt und erfüllt. Zunächst bleibt es aber dabei. Es ist sehr wichtig zu betonen, daß die die Einzelform begrenzende Kontur in der Franziskusmadonna durchweg das Herrschende bleibt.

Im ganzen betrachtet, bietet ihm das Helldunkel die Möglichkeit, in rhythmischer Folge zu Kontrasten zu gelangen, die mit der Darstellung im neutralen Licht, oder mit der bloßen Zeichnung allein nicht möglich gewesen wären: Das Antlitz der Madonna und das Kind, als das geistige und formale Zentrum des Bildes, liegen im fast reinen Licht; die Köpfe der Katharina und des heiligen Franz sind schon mit leisen Halbschatten verschleiert und die Köpfe der Außenstehenden, des Täufers und des St. Antonius, sind in tiefere Schatten eingebettet. Diese verschiedene Art des Anschlags entspricht durchaus ihrer geistigen Bedeutung, wie diese ja auch in der zeichnerischen Anlage der Komposition schon betont wurde. Das Loslassen der Massen aus den Dunkelheiten des Randes zur völligen Freiheit der Mitte erhält auf diese Art mit den Mitteln des Helldunkels seine Verstärkung.

Wie aber schon in der rhythmischen Aufteilung der ganzen Tafel das lineare Element die Hauptsache ist und die Rechnung von Dunkel gegen Hell nur in der Absicht angestellt wird, daß die großen Silhouetten in ihrer klaren Wirkungskraft unterstrichen werden, so bleibt auch in der Behandlung des Einzelteils

immer die formbegrenzende Linie, das allein Maßgebende, dem sich Licht und Schatten unterzuordnen haben. Hell und Dunkel dienen nur der räumlichen Verstärkung des durch die Linearperspektive eigentlich schon restlos Erklärten und der klaren Gliederung des Ganzen. Der Oberarm der Madonna liegt im Schatten, der Unterarm vom Ellenbogen ab im Licht; der Handteller im Dunkel und die davor ausgebreiteten Finger wieder im Hellen. Der Kopf ist streng innerhalb der begrenzten Kontur bleibend in weichen Übergängen modelliert; nie aber wird die Kontur einer Einzelform vom Licht oder Schatten überschnitten und dadurch zerrissen. Der kühnste Versuch in diesem Sinne ist an dem linken Unterschenkel und Fuß des Täufers wahrzunehmen. An dieser untergeordneten Stelle taucht die Form mutwillig aus dem flüssigen Halbschatten so ins Licht, daß der Fuß in der Hälfte davon überschnitten wird. Aber dabei bleibt es auch. Der zum größten Teil im Halbschatten liegende Kopf des Täufers läßt bei aller malerischen Behandlung der rechten Seite doch deutlich erkennen, daß die klare Absetzung der Kontur gegen die rauschenden Locken als das Bestimmende und Bindende erachtet wird. Selbst jener Engel links oben, der die Schattengrenze überfliegt, so daß das Körperchen aus dem Schatten der zweiten Säule zur Hälfte in das Licht der ersten Interkolumnie eintaucht, was zu einer so starken räumlichen Bindung beiträgt, ist so behandelt, daß die Kontur der einzelnen Körperform die Grenze für Licht und Schatten bleibt, die um keinen Preis überschritten werden darf. Vollends die auf die Brust gelegte Hand des heiligen Franz klärt uns darüber auf, wie die Verteilung von Hell und Dunkel nur als eine Verstärkung der schon durch die bloße Zeichnung geschaffenen Gliederung dient. Die Knöchel der Fingeransätze liegen im Licht, die ersten Glieder der Finger tauchen genau bis zum Gelenk in den Schatten, die mittelsten Glieder ins Licht und die letzten Glieder wieder vom Gelenk ab in das Dunkel.

Daß Correggio in seinem ersten bekannten Werk diese Gebundenheit von Hell und Dunkel innerhalb der linearen Form-

grenze als allein möglich betrachtet, ist von höchster Beachtungswürdigkeit. Allmählich im logischen Ausbauen der Möglichkeiten des Helldunkels hat sich seine Anschauung nämlich völlig umgewandelt.

Er erkennt nach und nach das webende Auf und Ab von Hell und Dunkel als das Maßgebende an. Erste Versuche, die Kontur durch Überschneidung mit Licht oder Schatten zu zerreißen, führen dazu, bald die lineare Grenze als überhaupt nebensächlich zu betrachten. Und in seinen späteren Werken, wie der Sebastians- oder Georgs-Madonna, oder der „Nacht", ist es nur das Licht und der Schatten, was erst in dem Chaos der Linien Ordnung schafft. Die eng zusammengedrängten Gliedermassen der geballten Gestalten wären peinlich und in ihren Verkürzungen unverständlich, wenn nicht das Licht darüber hingegossen wäre, das in alle vorhandenen Tiefen hineinflutet und so durch das Umspielen der Formen erst Klarheit schaffte. Der Entwurf zur Georgsmadonna zeigt, daß die rhythmische Verteilung von Licht- und Schattenmassen zuerst da war, und daß die geballten Wolken dieser Atmosphäre daraus erst allmählich sich zu körperlichem Sein verdichteten.

Das Verhältnis hat sich also später völlig umgekehrt. Während in der Franziskusmadonna die vielleicht nur allzu klare und darum harte plastische Form durch die darüber gedeckten Schatten eigentlich verschleiert und erweicht werden, ist später das Helldunkel zum Erklärenden der völlig unplastischen Erscheinung geworden. Das Helldunkel ist zur Grundlage der malerischen Anschauung Correggios erhoben, während es in der Franziskusmadonna nur eine Bereicherung der linearen Zeichnung war. Das Dresdener Bild wäre auch als bloße Umrißzeichnung restlos verständlich, die Io aber, die Antiope oder die Nacht wären in solcher Darstellung ein peinliches Unding.

Diese Anschauungsweise muß als maßgebend für den Frühstil Correggios in schärfster Weise betont werden! Denn man hat dem offenbar nie die rechte Bedeutung widerfahren lassen. Nur

indem man den Begriff des correggiesken Helldunkels als ein *Ganzes* ohne innere Entwicklung faßte, konnte man dazu kommen, Bilder, die auf der Grundidee des *späteren*, die plastische Grundform malerisch auflösenden Helldunkels beruhen, dem Frühstil Correggios zuzuweisen und gar in die Zeit vor die Franziskusmadonna einzureihen. Das heißt aber nicht nur das Entwicklungsbild des einen Meisters verfälschen, sondern auch ganze, große historische Möglichkeiten verdrehen.

2. Die heilige Nacht.

Im Besitz des Cavaliere Crespi in Mailand befindet sich ein verhältnismäßig kleines Bild, das die heilige Nacht darstellt. Die Auffassung der Szene, die zur Zeit der ersten Morgendämmerung auf dem Gipfel eines Berges sich abspielt, ist durchaus ungewöhnlich. Außer der Gottesmutter selbst, die rechts mit anbetend über der Brust gekreuzten Armen vor ihrem am Boden liegenden schlafenden Kinde kniet, nimmt auch die heilige Elisabeth an der Anbetung teil, sie kniet links und hält ihren Sohn, den kleinen Johannes Baptista, der auf das Gotteskind herabblickt, auf ihrem linken Knie; man möchte fast annehmen, es habe hier gewissermaßen eine Verschmelzung der ikonographisch überlieferten Szene der Visitazione und der Natività stattgefunden. Elisabeth, die „hinauf ins Gebirge ging", um Maria zu begrüßen, wohnt hier auf Bergeshöhen mit ihrem Söhnchen, der gewiß nur wenige Monate älter ist als das eben geborene göttliche Kind, der heiligen Handlung andächtig bei. Rechts in der Ecke ist der heilige Josef in ebenso ungewöhnlicher Weise dargestellt, wie er auf einer Tonne, vor dem Stall mit dem Esel darin, eingeschlafen ist. Dieser Stall ist, wie gewöhnlich, an ein verfallenes Prunkgebäude, in diesem Falle an die stehengebliebene Nische eines Palastinnern angebaut, von dem auch noch eine zierliche Säule mit ionischer Kompositordnung übriggeblieben ist.

Die ganze linke Bildhälfte öffnet sich nach der Tiefe und läßt den Blick des Beschauers das Hinaufklimmen des Bergrückens

bis zum Gipfel mitmachen. Eben werden von unten die Hirten, die hinter einem Zaun sichtbar sind, von einem Engel herangeführt, der mit der ausgestreckten linken Hand schon auf das Wunder hinweist, das sich hier oben begeben hat. Am Berghang hinter der Ruine streben ein paar Baumstämme trotzig gen Himmel, und durch sie hindurch eilt das Auge nach der Tiefe hin zu dem Wolkenschauspiel im Hintergrunde, wo eben das erste fahle Licht des Morgens mit dem gespenstischen Grau der Nacht kämpft. Zwei Engelsknäbchen schweben von rechts oben herab, und aus der Mitte gießen sich die goldenen Strahlen des heiligen Geistes über das Jesuskind und seine Anbeter herab.

Die erste Frage, die wir uns stellen müssen, wenn wir vorurteilslos dem Bilde gegenübertreten, ist diese: Ist es, wenn anders wirklich Correggio als Autor in Frage kommt, vor oder nach der Franziskusmadonna entstanden?

Die Szene ist durchsetzt mit Symbolik. Das Licht des neuen Tages, das bei der Geburt Christi anbricht und mit der grauen Nacht des versinkenden Heidentums ringt, die zerfallene Pracht der heidnischen Welt gegenüber der freien Weite der Allmutter Natur, die Bergeshöhe, auf der das göttliche Wunder sich ereignet und zu der die Menschlein mühsam hinaufklettern, ja, überhaupt das Hinauf auf der einen Seite und das Oben auf der andern Seite, sind so ganz zum stimmenden Grundakkord der Szene gemacht, daß man sich schwer entschließen kann anzunehmen, so habe ein junger Provinzkünstler im Alter von weniger als 20 Jahren, dem weder die Kunstübung seiner Umgebung, noch die Kirchenlehre seiner Zeit irgend etwas ähnliches an die Hand gab, gedacht. Man möchte viel eher glauben, es sei das Werk eines Grüblers, der unter dem wachsenden Einfluß des immer mehr zum Mystizismus hinneigenden Dogmas der Barockzeit aufgewachsen war. Auch die Unschädlichmachung des Nährvaters Joseph, der mit der Vergöttlichung dieses heiligen Vorgangs nichts Rechtes zu tun hat, ginge gut damit zusammen.

Aber auch wenn wir rein auf dem Boden des stilistisch Mög-

lichen bleiben, würden wir annehmen müssen, das Bild sei nach der Franziskusmadonna entstanden. Denn schon allein diese Art, eine Szene ganz als Nachtstück zu geben und die atmosphärische Stimmung eines Kampfes von Licht und Finsternis zur Dominante eines Bildes zu machen, ist nicht nur etwas unerhört Neues in der italienischen Kunst, so daß Correggio damit, wenn er es vor 1514 geschaffen hätte, so unendlich weit über die Möglichkeiten seiner Zeit hinausgegangen wäre, wie er es nicht einmal später getan hat, sondern die Auffassung des Helldunkels als ein atmosphärisches Geschehen ist überhaupt etwas, wovon er offensichtlich noch keine Ahnung hatte, als er die Franziskusmadonna malte. Dort dient das Helldunkel zu nichts anderem, als zur möglichst weichen Modellierung und zur Verstärkung dessen, was die zeichnerische Darstellung an sich, auch in räumlicher Beziehung, schon geleistet hatte. Auch dadurch, daß er in dem Bilde bei Crespi die heiligen Frauen ohne den Heiligenschein darstellte, hätte er sich von der kirchlichen Tradition seiner Zeit, die er in dieser Beziehung in der Franziskusmadonna noch respektiert hatte, entfernt.

Und doch müßten wir uns entschließen zu sagen, wenn wirklich Correggio der Autor ist, so muß er nach dem unanfechtbaren Stilkriterium des Dresdener Bildes die heilige Nacht vor jenem gemalt haben. Zu dieser Erkenntnis führt uns einmal die Tatsache, daß in der Elisabeth mit dem jungen Täufer auf dem Knie eine Kopie nach Mantegnas Bild in der Grabkapelle von St. Andrea zu Mantua vorliegt, die so übereinstimmend ist, daß wir sie nur eine sklavische Nachahmung nennen können. Wir haben aber gesehen, wie Correggio in der Franziskusmadonna ein solches Vorbild zu etwas ganz Neuem und durchaus dem modernen Empfinden der Hochrenaissance entsprechenden Gebilde umzuformen sich angelegen sein ließ. Es ist kaum denkbar, daß er nachher noch einmal ein mantegneskes Motiv unverändert übernommen hätte, denn die Franziskusmadonna beweist ja, daß seinem Stilgefühl die Umwandlung und Adäquierung der Kunst der Vergangenheit

an die neue Gesinnung der Gegenwart eine ästhetische Notwendigkeit war.

Ferner genügt aber auch ein einziger Blick auf die geringe Qualität der Zeichnung, z. B. des Kindes, das in billigster Verkürzung auf seinem häßlichen, hart faltenden Linnenzeug liegt, und vor allem die, im Vergleich mit der Dresdener Tafel so geringwertigen Hände, zu erkennen, daß die Formdarstellung auf einer Stufe des Könnens steht, welches in keiner Weise an die Kunst der Franziskusmadonna heranreicht.

Auch die Farbe in ihrer zwar prächtigen, aber doch nicht auf zusammenhängende Harmonien abgestellten Buntheit erinnert wohl im Klang einzelner Töne an Spätwerke des Mantegna, es fehlt aber völlig jede Brücke zur hellen Harmonik der Franziskusmadonna, und völlig nachher ist sie gar nicht mehr denkbar für Correggio. Die Zusammenstellung von hartem Weiß, Schiefergrau, Smaragdgrün und hellem Weinrot in der Figur der Elisabeth, steht ohne Zusammenhang dem brennenden Ziegelrot, leuchtenden Türkisblau und hellen Saftgrün der Maria entgegen. Auch das knallige Gelborange des Joseph steht außer aller Verbindung mit diesen zwei Akkorden. Es sei hier gleich bemerkt, daß es eine ähnliche Farbenbuntheit ist, wie wir sie auf dem Brerabilde der Anbetung der Könige finden. Eine besondere Vorliebe für Sekundärfarben, wie sie den barocken Nachahmern Correggios eigen waren, wie wir sie aber im Werk des Correggio selten und vollends in solcher harten Buntheit gar nicht finden. Der harte, weißrote Schminkton des Inkarnats mit seinen schiefergrauen Modellierungen wäre vor 1515 ein Unikum in der ganzen italienischen Malerei.

Alles dies zwingt uns also zu der Annahme, Correggio, den die Forschung einstimmig als den Maler dieses Bildes in Anspruch nimmt, müsse es gemalt haben, als er noch nicht die Reife der Darstellungskunst besaß, die er in der Franziskusmadonna erreicht hatte, und daß er das Farbenideal seiner Nachahmer gewissermaßen antizipiert habe. So werden wir also in einen Wider-

spruch hineingedrängt, der zunächst unlösbar erscheint, denn Correggio müßte, nicht nur in der Farbe, sondern auch in der Anlage des ganzen Bildes, Dinge, die er nach unseren sonstigen Erfahrungen, erst lange nach Vollendung der Franziskusmadonna Stück für Stück langsam errang und die in seiner Dresdener Heiligen Nacht ihren Gipfel erreicht hatten, schon ehe er seine erste bekannte große Altartafel malte gekannt und beherrscht haben: die Nachtscene, in der das atmosphärische Schauspiel des Kampfes von Licht und Finsternis so sehr zur Hauptsache geworden ist, die freie Landschaft, die scheinbare Originalität der ganzen Auffassung usw.

Zweifellos waren es aber gerade diese Anklänge an die Art seiner Spätwerke, die zuerst den Gedanken entstehen ließen, dieses Werk, das man früher als Dossesk angesehen hatte, dem Correggio zuzuweisen. Man dachte nicht daran, daß alles dies in der Franziskusmadonna noch terra incognita war. Außerdem brachte die Entlehnung der Elisabeth aus Mantegnas Werk scheinbar die Bestätigung für die Echtheit, denn Correggio hatte sich ja in Mantua aufgehalten und Werke Mantegnas studiert. Wenn das aber alles so wäre, so müßte er gleich darauf, als er den Auftrag von 1514 für die Minoriten ausführte, alle diese Kenntnisse und Genialitäten wieder vergessen oder gewaltsam zurückgeschraubt haben. Mit andern Worten: Die sonst so verblüffend einheitlich fortschreitende Entwicklung des großen Emilianers müßte auf einmal einer unsteten und sprunghaften weichen. Ist das wahrscheinlich? Wir müssen uns auf eine nähere Analyse einlassen, um der Frage auf den Grund zu kommen.

Die Franziskusmadonna steht mit ihrer noch streng zu nennenden Zentralkomposition zwar schon als das freie Erzeugnis eines Malers der Hochrenaissance dar, aber die Fäden, die sie mit der kirchlichen Kunst der unmittelbaren Vergangenheit verbinden, sind doch noch stark genug, um das Verwandte durchschimmern zu lassen. In unserem Bilde kann von einem solchen Zusammenhang mit der Kunst vom 15. Jahrhundert auch im entferntesten

keine Rede mehr sein. Zwar sind die Hauptpersonen um das Kind herum in die Mitte des Bildes genommen und die Hirten und der Engel, die aus dem Hintergrunde heraufkommen, sind so angeordnet, daß ihre Köpfe mit denen der anbetenden Frauen auf einem Halbkreisbogen im Zentrum des Bildes aufgereiht erscheinen. Man kann mit einiger Einschränkung sogar sagen, daß die Mittelgruppe in Pyramidenform angeordnet ist, deren Spitze in dem Kopf des weisenden Engels liegt. Diese Pyramide ist aber durchaus nicht mehr von dem strengen Aufbau, den Correggio in dem Dresdener Bilde als bindend erachtet und die Diagonale von der Elisabeth nach den von rechts herab schwebenden Engeln hin ist so stark, daß die Zentralwirkung bereits zerstört wäre, auch wenn nicht der heilige Joseph rechts in der Ecke mit der lauten Farbe seines orangegelben Mantels das ganze Schwergewicht auf jene Seite hinüberzöge. Die schwere geschlossene Masse der Architektur mit ihren Schattenhäufungen in der großen Nische tut ein übriges, um gegenüber dem frei sich auftuenden Landschaftsausblick links alles Gewicht nach rechts hinüber zu ziehen.

Correggio selbst hat eine solche asymetrische Disposition im Lauf seiner Entwicklung langsam zu einem gewaltigen Stimmungsmoment ausgebaut, das im Sinne einer Dissonanz dem Inhalt schmerzlicher Szenen in unübertrefflich großartiger Weise gerecht wird. Der ganz links kniende „Christus am Ölberg" mit der gähnenden Leere der Nacht rechts — es ist die ganze lastende Schwere der Situation, die das Bild fast bis zum Umfallen auf der einen Seite beschwert. Die Welt ist aus den Fugen, das Gleichgewicht ist aufgehoben. Oder die Pietà in Parma: Alles krampft sich in maßlosem Schmerz links zusammen. Die tote Last Christi drängt wie ein Alpdruck die Hinterbliebenen, die sich nicht dagegen anzustemmen vermögen, aus dem Bilde heraus. Das war etwas ungeheuer Neues gewesen. Man denke an die mit dem erwähnten Bilde in Parma etwa gleichzeitig entstandenen, so ganz harmonisch proportionierte Pietà des Andrea del Sarto im Pitti-

Palast, um den revolutionären Charakter der von Correggio geschaffenen neuen Form und die damit verbundene Sensation zu begreifen, die es in den Augen der Zeitgenossen hervorrufen mußte.

Diese Bildform, welche die Massen auf der einen Seite der Leichtigkeit, auf der andern in bewußter Weise gegenüberstellt, ist aber doch wohl in der Zeit ihrer Entstehung noch nicht ganz verstanden worden, und man ahmte sie dementsprechend nach, ohne sie dem Inhalt dienstbar zu machen. Der beginnende Barock nimmt sie auf, und im siebzehnten Jahrhundert ist sie bereits zur Normalform geworden. Der Ausdruckswert, den Correggio hineinlegte, ist ihr aber völlig genommen. Zu seinem Lebzeiten waren es Garofalo, Dosso, Rondani, Anselmi und Parmiggiannino, die sie geradezu zu der von ihnen bevorzugten Darstellungsart erhoben.

Daß sie in unserem Falle ebensowenig wie bei den eben genannten emilianischen Malern zum Zwecke eines bestimmten Ausdrucks benutzt worden wäre, ist nicht zu behaupten, daß aber Correggio die neue Form überhaupt damals schon gekannt oder nur vorausgeahnt hätte, ist höchst unwahrscheinlich. Sie wirkt hier vielmehr als die gedankenlose Manier eines Mannes, dem die Zentralkomposition als ganz antiquiert, diese Asymmetrie als das Geläufige und Selbstverständliche erschien.

Und wenn es uns unbegreiflich erscheint, daß Correggio solche formalen Dinge in seiner Jugend schon vorausgeahnt hätte, so können wir vollends nicht verstehen, wie er eine solche atmosphärische Stimmung oder eine so breit angelegte Landschaft vor der Franziskusmadonna gemalt haben könnte.

Viel merkwürdiger in jeder Beziehung berührt uns aber die Erkenntnis, daß neben dieser augenscheinlich frei und malerisch behandelten Landschaft die Figuren einen ganz anderen Stil zu vertreten scheinen. Sie sind „gezeichnet" mit harten, linearen Mitteln, und zwar recht schlecht gezeichnet. Die Ängstlichkeit, mit der die Gewänder, ähnlich wie bei Costa am Boden hingebreitet sind, um den Figuren ein meßbares räumliches Volumen

zu geben, erstaunt gegenüber der Freiheit, mit der die Menschen in dem Franziskusbilde dastehen und sich durch ihre eigene, räumlich körperliche Erstreckung Platz schaffen. Das Faltenzeug am Boden erinnert an die Metallplinthe unter den Füßen von Bleisoldaten, die ohne sie nicht zu stehen vermöchten. Und ganz so ist das Leinenzeug unter dem Kinde behandelt, das obendrein eine Art von planimetrischer Projektion des dürftig verkürzten Kinderkörpers darstellt; die Beinchen bis zu den Hüften, der Rumpf, der Kopf, jeder Teil hat seine besondere Ausbuchtung in dem Stück Stoff. Und dieses ist hart bis an die aufliegenden Falten der Elisabeth und der Maria herangeführt, damit ja eine an den Linien abzulesende räumliche Beziehung zwischen den Figuren bestehe. Diese ängstliche lineare Erklärung des Bodens, auf dem sich die Szene abspielt, ist ferner auch fühlbar in der Art, wie die Linie, welche die Erdwelle, auf der die Anbetenden knien, abschließt, ängstlich betont wird, um den Vordergrund gegen den Mittelgrund abzusetzen. Und dieser wieder mit dem Zaun gegen den Hintergrund abgetrennt, verschleiert den Ansatz des „Prospektes". Solche ängstliche Trennungen sind bei Correggio in dem Dresdener Bilde nicht zu finden. An ihrer Stelle steht das freie und ununterbrochene Hineinschreitenkönnen in den kontinuierlich fortlaufenden Tiefraum. Wieder also hätten wir eine stilistische Eigenschaft, die, wenn das Bild dem Correggio angehörte, nur vor der Franziskusmadonna möglich sein könnte. Gleich aber werden wir wieder von dieser Erwägung abgebracht durch einen anderen Umstand. Wir hatten bei dem Dresdener Bilde beobachten können, mit welcher Ökonomie jeder Fußbreit Raum ausgenutzt und gefüllt war, ohne daß doch für die Beteiligten der Eindruck der Enge aufgekommen wäre. Ganz im Gegenteil war der Reichtum gegensätzlicher Beziehungen auf so knappem Raum als ein Mittel erkannt worden, mit dem diese neue Kunst die Freiheit ihres Eindrucks hervorbrachte. Außerdem war eine jede räumliche Distanz so gegeben, daß sie sofort zu erklären und abzulesen war, und nirgends eine Frage offen blieb.

Was finden wir an Stelle dieses strengen Raumernstes auf dem Bilde bei Crespi? Die Figuren sind frei über den Raum zerstreut und heben sich zwar sehr plastisch voneinander ab, wozu namentlich die starken koloristischen Kontraste, sowie die Gegensätze vom tiefen Dunkel und hohem Licht fast raffiniert und in einer Weise ausgenutzt worden sind, wie sie dem Meister des Bildes in Dresden offensichtlich noch unbekannt war. Die Frage aber, welche positive räumliche Distanz zwischen den einzelnen Figuren besteht, also z. B. zwischen der Madonna und dem heiligen Joseph, zwischen diesem und der Nische, zwischen den Vorderfiguren und dem herankommenden Engel, oder zwischen diesem und der Säule, werden in keiner Weise beantwortet. Ist der Grund für solche Unklarheit darin zu sehen, daß Correggio noch nicht bis zu jener Konsequenz des räumlichen Klarheitsbedürfnisses vorgeschritten war, wie er ihn auf der Franziskusmadonna erreicht hatte, oder müssen wir nicht viel eher annehmen, daß hier eine Sorglosigkeit gegenüber diesen Dingen am Werk ist, wie sie den Leuten eignete, die nach ihm kamen und die den Drang, deutlich zu sein, nicht mehr kannten, weil es sich um längst erobertes Gebiet handelte?

Ich glaube ganz bestimmt, daß wir uns zu dieser Ansicht bekennen müssen. Alles andere im Bilde spricht von derselben Neigung zum Verallgemeinern und zur routinierten Anwendung längst erprobter Mittel, die in so grellem Widerspruch zu dem aus dem 15. Jahrhundert überkommenen Deutlichkeitsdrang und der damit verbundenen, stets wachen Sorgfalt stehen, die Correggio mitbrachte und die ihm bei der Komposition der Franziskusmadonna die Hand leiteten.

Man gebe sich einmal die Mühe, nachzuprüfen, wie die Einzelform behandelt wird. Es lohnt sich zu vergleichen, wie z. B. die Art, den Kopf des Heiligen Joseph als eine Gesamtmasse aufzufassen, in der die Einzelheit gar nichts mehr zu bedeuten hat, in starkem Widerspruch steht, zu dem sorgfältigen Eingehen auf alle Einzelheiten in irgendeinem der Köpfe des Dresdener Bildes.

Das dicke Impasto von Stirn und Wange ohne irgendwelche Rücksicht auf den konstruktiven Aufbau des Kopfes ist an die Stelle der fürsorglichen zarten Modellierung der Franziskusmadonna getreten, in der der organische Bau immer das Maßgebende bleibt, dem sich der Einzelteil unterzuordnen hat.

Die Augen oder das Ohr: ein Schattendrucker muß genügen. Das ist die Art eines Mannes, der bis zum Überdruß wußte, wie das Ding aussieht, und für den eine genaue Angabe der Einzelheiten alles Interesse verloren hatte. Auch die Hand des Joseph ist von dieser allgemeinen Art der Formangabe, wie sie den Routiniers und virtuosenhaften Nachahmern eignete, deren Auge, abgesehen davon, daß es der anatomischen Deutlichkeit keinen Anteil mehr entgegenbrachte, mehr und mehr dem Zuge des malerisch verallgemeinernden Zeitstils folgte. Auch der Kopf der heiligen Elisabeth ist ein gutes Beispiel für solche breite und nur andeutende Art der Formbehandlung, die dem Correggio, als er die Franziskusmadonna malte, jedenfalls völlig fremd war.

Die gleiche Sorglosigkeit und das Bedürfnis, nicht mehr in allen Angaben von jener, dem Auge der Zeit allmählich langweilig gewordenen Klarheit der Darstellung zu sein, wie sie vor allem die auf Correggio folgende Malergeneration auszeichnete, und die damit im Gegensatz zu der wasserhellen Klarheit der Franziskusmadonna stand, spricht auch daraus, wie einzelne Gliedmaßen unterschlagen werden. Klärt sich auch nur eine einzige Gestalt unter dem lärmenden Phrasengetöse des Gefälts auf? Der Meister der Franziskusmadonna hätte vor diesem Bilde gefragt, wo das rechte Bein der Madonna und wo das andere des Joseph sich befände. Ist es überhaupt das linke oder das rechte, was wir von dem schlafenden Manne sehen? Daß bei einer jeden Figur nur eine Hand zu erblicken ist und die andere meist unter den Falten verborgen bleibt, möchte eher auf eine Scheu, dieses feine Organ zu malen zurückzuführen sein. Und wir begreifen diese Zurückhaltung in Anbetracht dessen, was wir an Händen zu sehen bekommen, vollständig. Correggio, der Händemaler par excellence,

hätte sich eine solche Beschränkung ganz gewiß nicht auferlegt.

Man könnte ja alle dem Gesagten entgegenhalten, das sei eben die Scheu und Ängstlichkeit des Anfängers, der noch nicht die Kunst besaß, so etwas zu malen, ganz ebenso, wie die zerstreute Raumdarstellung auf einem Tasten, das die letzte Schärfe der Konsequenz noch nicht errungen hätte, beruhe. Daß dem aber ganz und gar nicht so ist, werden wir außer dem bereits Angeführten auch in anderen Dingen bald einwandsfrei erkennen können.

Die Falten, die zwar sehr laut und aufdringlich sich bemerkbar machen, sind keineswegs von der quattrocentistischen Art des Costa. Sie zeugen vielmehr von ganz genau derselben breiten und allgemeinen Formangabe, wie sie auch die Behandlung der Einzelformen des Gesichts, des Mundes, der Ohren und Augen beherrscht, und haben mit der spitzen Genauigkeit, mit der das Quattrocento solche Dinge behandelte, nichts mehr zu tun. Auch die ornamentale Phantasie, die aus dem Faltenwurf der Franziskusmadonna spricht, die obendrein diese Spielereien nur da anbringt, wo es eine tote Stelle zu füllen gilt, nie aber sie zu so aufdringlichem Selbstzweck steigert, steht in keinem Zusammenhang mit der breiten Verallgemeinerung, wie wir sie auf dem Bilde bei Crespi bemerken.

Aber kleinlich ist das Gefält. Und wenn wir genau hinsehen, werden wir die gleiche Kleinlichkeit in allem, ja sogar in der gepriesenen, breiten und malerischen Landschaft finden. Ist schon ein so unwichtiges Requisit, wie der Flechtzaun, bis in die kleinsten Details angegeben, und sind dort noch kleine Steinchen, die nichts mit der Sache zu tun haben, am Boden hingemalt, so wird diese minutiöse Absichtlichkeit, die darauf ausgeht, einen malerischen Eindruck nicht mit großen Mitteln, sondern mit mühevollem Arrangement hervorzurufen, besonders deutlich, wenn man das zerbröckelte Steinwerk der Ruine links von der Säule ins Auge faßt. Da sind alle Sträucher und alles Laubwerk

mit spitzem Pinsel angegeben, es sind Mauersteine über Eck gestellt, und ein unruhiges, kleinlich bröckelndes Licht darüber losgelassen. Dieselbe kleinliche Aufdringlichkeit, die jeden Strohhalm unter dem Leinentuch des Jesuskindes angab, hat auch schließlich die dünnen goldenen Strahlen des heiligen Geistes hingeschrieben.

Solche Gesinnung ist nicht zu verwechseln mit der Sorgfalt des Quattrocento, die noch in Correggios Franziskusmadonna waltet. Dort wird man sie in der Angabe des Wichtigen finden, in der Gewissenhaftigkeit der Aufzeichnung der konstituierenden Formen des menschlichen Organismus, während das Landschaftliche, wie er es auch später tat, zwar mit großer Liebe, aber doch mit breiter, mehr skizzierender Weise festgehalten wurde. Hier dagegen herrscht der menschlichen Form gegenüber die Gleichgültigkeit, ja Gewissenlosigkeit des Virtuosen, der es nicht nötig zu haben glaubte, deutlich zu sein, während in der Angabe des malerisch sein sollenden Landschaftlichen und des Nebensächlichen der kleinlich spitze Pinsel am Werke ist.

Addieren wir nun die gewonnenen Erkenntnisse, so kommen wir zu folgendem Endergebnis.

Das fragliche Bild kann nicht vor der Franziskusmadonna entstanden sein, denn es arbeitet mit einem Stile, der auf dem beruht, was Correggio selbst erst nach zehnjähriger Arbeit errungen hatte. Nachher kann es aber von ihm selbst nicht mehr herrühren, denn abgesehen von der geringen Qualität der Einzelheiten, fehlt ihm die Größe und das ausgesprochene Stilgefühl des Correggio, das auf Einheitlichkeit der Sprache Gewicht legte; beides sind Eigenschaften, die dem Bilde abgehen. Der Maler des fraglichen Bildes ist vielmehr ein Eklektiker und sein Bild ein typisches Schulwerk, das ganz heterogene Elemente, wie z. B. atmosphärische Lichtmalerei und sklavische Entlehnung einer Figur des Mantegna nebeneinander bringt. Alle Kennzeichen des Stiles, wie die Sorglosigkeit gegenüber der Raumbehandlung und der Einzelformdarstellung weisen gebieterisch in die Zeit der Nach-

ahmer des Correggio und somit in die Epoche des beginnenden Barock. Man mag als letzte Stütze hierfür die geballte Trägheit der Kontur der einzelnen Figuren ins Auge fassen, die im Gegensatz zu der freien Gelöstheit der Menschen auf dem hochrenaissancemäßigen Bilde der Franziskusmadonna ebensosehr dem Barock angehört, wie die Auffassung des Inhaltlichen der Szene, auf die eingangs bereits hingewiesen worden ist.

Die zwei herabschwebenden Engel in ihrer kleinlichen planimetrischen Zusammenordnung mögen auf ein correggieskes Vorbild zurückgehen. Doch hat der Maler es ebenfalls aus dem Geist seiner Zeit heraus für nötig gehalten, ihnen die Flügel wiederzugeben, die ihnen das mehr vermenschlichende Empfinden der Hochrenaissance genommen hatte.

Über den mutmaßlichen Autor des Bildes zu sprechen, behalte ich einem zusammenfassenden Abschnitt vor.

3. Der Abschied Christi von seiner Mutter.

Im Besitz des Herrn R. H. Benson in London befindet sich ein kleines Bild, das in engster Beziehung zu dem eben besprochenen beim Cavaliere Crespi in Mailand steht.

Christus ist auf der linken Seite des Bildes in die Knie gesunken, mit gesenktem Haupt und über der Brust gekreuzten Armen nimmt er Abschied von seiner Mutter, die ihm gegenübersteht und sich in tiefstem Schmerz nur dadurch aufrecht halten kann, daß Maria Magdalena sie mit beiden Armen stützt. Der Mutter rechte Hand scheint in seltsamer Bewegung gleichzeitig dem Sohn den Abschiedsgruß zuzuwinken und ihm zu sagen: „Stehe auf!“ Aus der Mitte des Hintergrundes tritt Johannes mit gefalteten Händen heran und blickt schmerzlich auf seinen Herrn herab. Der Blick des Beschauers gleitet links über die Gestalt Christi hin in eine elegische Landschaft, auf der der letzte Abglanz des Abendrots liegt, während schon tiefe Schatten in der Architekturnische spielen, die rechts dem Blick die freie Bewegung in die Tiefe wehrt.

Das Bild ist fast ein Gegenstück zu dem der Geburt Christi. Sowohl in der seltsamen symbolisierenden Auffassung der Szene, die dort die Geburt des Heilands im ersten Morgenlicht des erwachenden Tages und hier das Scheiden von seiner Mutter im letzten Verdämmern des Abends darstellt, wie in der rein kompositionellen Anlage, obwohl es dem Format nach kein Pendant ist.

Vom Standpunkt der Ikonographie aus betrachtet, findet sich die Szene höchst selten in der italienischen Kunst, wie ja auch das Crespibild einen nicht gerade häufig vorkommenden Vorwurf in seltsamer Auffassung behandelt. Richter (1) bemerkt, daß Morelli auf das spärliche Vorkommen dieses Stoffes in der italienischen Malerei hingewiesen habe. Da jener das Bild zwischen 1516 und 1517 entstanden wissen will, so meint er, es sei hier überhaupt zum ersten Male gemalt worden; das nächste sei dann das von Lorenzo Lotto in Berlin mit dem Datum 1521; später haben Caroto und Veronese den Stoff noch einmal behandelt. Wie man sieht, sind es immer nur Norditaliener gewesen.

Für uns Deutsche ist die tiefste und vielleicht überhaupt abschließende Form für diese Geschichte Dürers Holzschnitt aus der Folge des Marienlebens. Vielleicht war dieser *Abschied Christi*, der in Italien mit seinem Kultus der Mutterschaft notwendig zu einem Abschied *von der Mutter* werden mußte, überhaupt nur dem germanischen Empfinden letzten Endes zugängig. Daß die Norditaliener dem germanischen Empfinden aber oft sehr nahe gekommen sind, ist eine zu bekannte Tatsache, als daß sie noch einmal einer ausführlichen Begründung bedürfte.

Was aber besondere Beachtung verdient, ist der Umstand, daß es der beginnende Barock war, der dem Stoff sein Interesse zuwandte. Und auch das ist zu begreifen, daß dieses Thema und die damit verknüpfte Rührseligkeit der mater dolorosa dem Barock, der die sentimentalen Vorwürfe liebte, gefallen mußte. Die herbe Sachlichkeit des Quattrocento, vor allem der Emilia, hätte nichts damit anzufangen gewußt.

Gerade in dieser Neigung zur Sentimentalität, verbunden mit einem naiven Realismus, hat aber der reif gewordene Correggio Großes geleistet. Die Pietà, die so ganz daraufhin angelegt ist, dem Beschauer den grauenvollen, tiefen Schmerz des Augenblicks ins Bewußtsein zu rufen, mußte auch den schwächeren Zeitgenossen einen außerordentlichen Eindruck machen und anspornen, Ähnliches zu schaffen. Allerdings lief die Nachahmung solcher Dinge nur zu oft auf öde Schauspielerei hinaus. Die schlichte Innigkeit der Franziskusmadonna aber weiß noch nichts von Bühne, rührendem Schauspiel und gerührtem Zuschauer. Sie ist in *ihrer* Sphäre beschränkt, das Bensonbild aber ist ohne den Beschauer ein Unding, eine Generalprobe vor leerem Hause (2).

Und ein solches Gefühl, das seine Inspiration dem Theater verdankt, waltet hier in jeder Bewegung und in jedem mimischen Ausdruck. Überall soll ein Höchstes gegeben werden. Es ist nicht nur die Ausdrucksübertreibung in der Maria mit den schmerzlich nach oben gezogenen Augenbrauen, der Theatergebärde der rechten Hand, die in ihrem Effektbewußtsein so sehr an das Virtuosentum moderner italienischer Bühnensterne erinnert, es ist auch der Drang nach äußerster Bewegung des ganzen Körpers, der ein solches Empfinden verrät, wie es der Generation eigen war, die das dem Correggio eigene Ausdrucksbedürfnis nachahmend übertrieb. Man vergleiche die verschraubte Gestalt der Magdalena, bei der jedes Glied wie im Krampf eng gegen das andere geschoben ist und die Bewegung der hochgezogenen Schultern gegen das Kinn mit der Art, wie der Körper des heiligen Hieronymus auf der „Madonna mit Heiligen" des Fr. M. Rondani verschoben ist. (Gal. Parma.) Das Bewegung-gebenwollen um jeden Preis ist bei beiden Bildern völlig identisch und eine Bewegung, wie die des heiligen Franz auf dem Dresdener Bilde von 1515 wäre im Vergleich dazu beinahe primitiv zu nennen.

Vielleicht ist auch ein weiteres Moment aus diesem Drang nach höchstem seelischen Ausdruck zu erklären, nämlich der bei allen

Figuren und besonders auffällig bei der Madonna geöffnete Mund. Die strenge Kunst des Cinquecento und vollends die sachlich bildmäßige des 15. Jahrhunderts scheut vor solchen gleichsam akustischen Mitteln zurück. Hier charakterisiert es teilweise das Nachlassen der Muskeltätigkeit, den Verlust der Willenskraft über den Organismus. Es ist in diesem Sinne wie auch in dem „akustischen", der das Aufschreien des Schmerzes bezeichnet, eines der beliebtesten Ausdrucksmittel des antiken und des modernen Barock gewesen. Bei Correggio selbst kommt es wohl zuerst bei den Aposteln der Domkuppel vor. Dann wird es häufiger. Die Magdalena des „noli me tangere" im Prado, die Leidtragenden auf der Pietà, haben den Mund geöffnet. Das leise Atmen aber des Franziskus auf dem Bild in Dresden war das Äußerste, was die aus der ruhigen Tatsächlichkeit des 15. Jahrhunderts herkommende Kunst des Correggio zu geben wagte, während das Bild bei Benson, das sich ja auch sonst in vielem der Pietà anschließt, sich auch in diesem Punkte an die Art des späteren Correggio anlehnt.

Hat uns schon diese rein stoffliche Auffassung und Darstellung der Szene mit jeder neuen Beobachtung in die Zeit des beginnenden Barock und der Correggio-Nachahmung verwiesen, so unterstützt uns die Analyse des rein Formalen erst recht darin.

Die Disposition ist jener des Crespi-Bildes so verwandt, daß man annehmen möchte, die beiden Bilder hätten einmal zusammengehört. Dieselbe asymmetrische Aufteilung von Leichtigkeit auf der einen und Massigkeit auf der andern Seite, die typisch für den Barock ist, schließt eine Entstehung vor der symmetrisch strengen Zentralkomposition der Franziskusmadonna aus. Hier ist aber wenigstens diese Verteilung des Gewichts nicht ganz in ihrem Stimmungswert verkannt. Das Niederdrückende des Abschiedsschmerzes in der Mutter ist durch die Überlastung der rechten Seite mit der schweren Architektur und der eng zusammengenommenen Masse der zwei Frauen sehr wohl gekennzeichnet. Trotzdem ist die Situation nicht mit dem entschlossenen

Willen durchgeführt, den Correggio in solchen Fällen in die Tat umsetzt. Eine gewisse Zagheit, die dem Publikum entgegenzukommen sucht, spricht aus dem Versuch, mit dem in die Mitte genommenen Johannes die Szene noch ein wenig zu ponderieren, im Gleichgewicht zu erhalten.

Aber auch die Disposition der einzelnen Figuren ist von dem gleichen barocken Empfinden getragen. Wo liegt die Möglichkeit, daß der junge Correggio, dem die freie Gelöstheit der menschlichen Figur von der Franziskusmadonna bis zu den Grisaillen der Camera di San Paolo noch als Ideal vorschwebte, eine so ganz untrennbar zusammengeschlossene Masse wie die zwei Frauen hätte schaffen können? Barocke Pfeilerbündel sind Analogien zu solcher Gesinnung (3). Die Masse selbst ist hier als das Wirkende empfunden, nicht mehr als das Individuum. Darum werden auch die Einzelgliedmaßen unterschlagen. Von Maria und Magdalena sieht man immer nur ein Bein; die zwei Beine zusammen sind gewissermaßen nur die stützende Gesamtmasse.

Genau wie bei dem Crespi-Bilde muß auch bei dem Abschied Christi auf jene laxe Lockerheit der räumlichen Anordnung hingewiesen werden, die nichts mehr, weder mit der strengen Raumausnützung und -Aufklärung, noch der kontinuierlichen Ökonomie der Franziskusmadonna zu tun hat. Auch hier ist die Einzelgestalt nicht kräftig genug, um sich durch ihr eigenes Körpervolumen ihren Raum zu schaffen. Gleich den Anbetenden auf dem Bilde in Mailand sind hier die Gewänder in perspektivischer Ausdehnung gewissermaßen als Sockel auf den Boden hingezeichnet.

Ebenso ist es mit der Schärfe des Correggioschen Frühstils, wie er uns in der Franziskusmadonna noch entgegentritt, hier ein für allemal vorbei. Die Einzelformen interessieren den Maler nicht mehr, die Andeutung ist an Stelle der exakten liebevollen Zeichnung getreten.

Man vergleiche nur einmal die ionische Säule des Londoner Bildes mit einer der Prachtsäulen, die die Halle der Franziskus-

madonna bilden. An Stelle jener liebevoll modellierten Kapitelle, auf denen die Eigenart der Voluten, der sorglich angegebene Blattkranz usw. die Sorgfalt ihres Malers verkünden, ist hier eine allgemeine, nur eben in den Umrissen angegebene Säulenbekrönung getreten, die davon zeugt, daß der Maler kein Interesse mehr für solche Details hat.

Und ebenso steht es mit der organischen Einzelform. Wo im Kopf der Madonna oder der Katharina auf dem Dresdener Bilde die weiche Modellierung des Stirnknochens und der Wange die sorgfältige Zeichnung der Augen und das melodische Spiel der Kurven den Hauptreiz bilden, ist hier nichts derartiges zu finden. Die Augenwinkel und der Teil, wo das untere Augenlid in die Wange überleitet, sind mit ein paar hingewischten Schattendruckern erledigt, zu denen eine ziemliche Gleichgültigkeit gegenüber der Modellierung der übrigen Gesichtsteile zu passen scheint. Der Kopf, als Gesamtkomplex gesehen, hat mit der Einzeltreue der Darstellung der Franziskusmodonna nichts mehr zu tun. Der Madonnenkopf des Dresdener Bildes mit seinen, wenn auch der Gesamtform durchaus untergeordneten, aber doch fürsorglich behandelten Einzelteilen verhält sich zu dem der Mutter auf dem Benson-Bilde etwa wie eine aus allen Einzelteilen sorglich zusammengefügte Hand Rogiers van der Weyden zu einer als Gesamtheit aufgefaßten des Gerard David. Correggio aber hat die Treue für den Einzelteil, bei aller unerhörten Kraft ihn der Gesamtheit unterzuordnen, sein ganzes Leben lang beibehalten. Berensons Urteil (4), der diese Art, die Augen und den Mund als „schwarze Löcher" zu malen, als charakteristisch für Correggio, der es von Dosso gelernt habe, hält, muß aufs schärfste zurückgewiesen werden. Die „malerische" Angabe solcher Einzelformen hat bei Correggio niemals diesen gänzlich verallgemeinernden Charakter und vollends nie diese Gleichgültigkeit angenommen, wie wir sie hier finden und wie sie nur ein Maler ausüben kann, der eben über der Allgemeinansicht das Interesse für das Detail verloren hat.

Als Correggio die Franziskusmadonna malte, war seine Darstellung noch im wesentlichen getragen von dem Element der zeichnerischen Linie. Auch das Helldunkel ist innerhalb der linearen Grenze beschränkt geblieben und hat noch nicht den Versuch gemacht, die Linie aufzuzehren. Hier aber ist bereits die malerisch verallgemeinernde Anschauung, die den „Fleck" als das Element des neuen Stiles betrachtet, dafür eingetreten, wie sie um die 20er Jahre des 16. Jahrhunderts langsam in Italien einsetzte.

Die Hände der Madonna sind ganz von der gleichen Art. Eine pastose Farbmasse stellt wohl den Begriff „Hand" für den, der genau wußte, was dieser Körperteil war, dar. Ein Blick auf das Wunder rhythmischer Linienkunst, wie es uns die segnende Hand der Franziskusmadonna offenbart, klärt uns sofort über den Unterschied auf. Und es muß wieder betont werden, daß wir es hier offensichtlich nicht mit einem „Nichtanderskönnen", sondern mit einem „Nichtanderswollen" zu tun haben. Die Routine war eben an die Stelle der deutlichen Sorgfalt getreten.

Eine gewisse Billigkeit der Wirkung ist die Folge davon. Der Maler weiß was wirkt und kümmert sich nicht um das, wonach man nicht fragt. Deshalb wird der Punkt „Sorgfalt" ganz aus dem Programm gestrichen.

Aus demselben Sinn, der auf Wirkung geht, ist die „schöne" Zusammenführung der Gruppen zu erklären. Das Zueinanderneigen zweier Formkomplexe, die unter sich durch Kontraste reich und wirkungsvoll gemacht werden, wie es z. B. die Kontrastierung von jeweils einem Face- und einem Profilkopf will, hat Correggio in der Franziskusmadonna ja auch schon gekannt. Diese von der Hochrenaissance geprägte Formel ist aber nachher sehr geläufig geworden und sie wird denn auch in unserem Bilde mit einer Pedanterie zum Schema geprägt und so ausgenutzt, wie es der freie Jugendstil Correggios nicht kannte. Routine spricht schließlich auch aus der Art, wie die Säule hinter Johannes benutzt wird, um auf billige Weise Raum zu schaffen.

Das Gegeneinanderführen von sehr starken Farbkontrasten war ja in ganz ähnlicher Weise auf dem Crespi-Bilde beobachtet worden. Die Art, wie der Akkord von Rot, Rosa, Blau und Braun in der Frauengruppe vor den dunkelen Schattenmassen der Nische steht, ist von der gleichen, knalligen Art und ebenso soll das helle Gelb und Rot im Johannes und das harte Weiß in dem knienden Christus die Gruppe von den dunklen Tönen der Landschaft losbringen. Die Franziskusmadonna mit ihrer linden Farbe kennt so laute Gegensätze nicht, doch waren diese von den Nachahmern sehr leicht aus den Spätwerken des Meisters von Parma abzuleiten, wie auch das wogende Licht unseres Bildes, trotz der Nüchternheit seiner Wirkung nur aus dem spät Errungenen Correggios zu erlernen war.

Daß unser Bild später als die Camera di San Paolo, ja sogar später als die Pietà in Parma entstanden ist, scheint mir nach allem Gesagten außer Zweifel zu stehen. Daß es aber in dieser Zeit in dem Oeuvre des Meisters einen Platz finden könnte, ist ganz unmöglich. Man braucht zum Beweise nicht erst die ganz minderwertige Hand des Christus mit einer Hand des Meisters der Hände zu vergleichen. Die billige Sentimentalität der Szene zusammen mit der routinierten Allgemeinheit der Formangabe aber und der fortgeschrittene Stil im ganzen lassen es uns als das Werk eines Nachahmers erscheinen.

Morelli sagt (5): „In Form und Geist ist das Bild, das leider durch Restauration sehr gelitten hat, durch und durch correggiesk." Nun, wenn man das Wort „correggiesk" so deuten will, daß es „voll vom Einfluß Correggios" heißen soll, so ist dagegen nichts einzuwenden. In einem aber ist der Einfluß nicht zu spüren:

Der größte Zug in dem Stile Correggios ist sein lebelang die unerhörteste Kraft der Subordination gewesen. Seine Visionskraft ist von einer solchen Größe, daß er zwar scheinbar nur das Ganze, den Komplex, zu fassen imstande ist; in Wirklichkeit ist er aber immer von einer Treue den kleinsten Einzelorganismen gegenüber, daß er darin nicht einmal den Niederländern nach-

steht. Dieses Interesse ist gleich von Anfang an vorhanden und wächst dann. In der Mitte seiner Entwicklungsbahn kommt allerdings eine Epoche, wo er in immer stärkerem Streben nach Einheit abstrakt wird. Die Anbetung des Kindes in den Uffizien bezeichnet den äußersten Punkt dieser Epoche. Wohlverstanden, er wird nur äußerlich abstrakt. Die Epidermis ist von so seidiger Glätte, daß sie das Leben unter ihr nicht so fühlbar macht, als er es anfangs vermochte. Dann aber wächst das wieder an. Eine Hand, wie die der Madonna della Scodella, die in den Mantel greift, ist von solcher Vitalität, daß man da, wo sie angespannt ist, die Tätigkeit der Muskeln unter der Haut durch die feinen Haarlagen des Pinselstrichs, der genau dem Muskelzug folgt, angedeutet fühlt, während da, wo die Hand schlaff liegt, auch die Oberfläche regungslos wie Brakenwasser bleibt, und jede Spur eines Pinselstriches ausgelöscht erscheint. Das alles bei der ungeheuren Größe seines Dispositionsvermögens! Es heißt also, das Gesamtbild eines solchen Genies gröblich verfälschen, wenn man ihm ein Bild wie das bei Benson mit seinem mangelnden Interesse für das Organische unterschiebt.

4. Die Anbetung der Könige.

In der Brera befindet sich seit 1895 eine Anbetung der Könige, die von G. Bertini auf den Namen Correggio getauft worden war (1). Das verhältnismäßig kleine Bild ist in dem großen Ferraresensaal frei in der Mitte aufgestellt und das Publikum, dem die Führer nicht müde werden, seine Vorzüge zu demonstrieren, macht bewundernd davor Halt wie vor dem Sposalizio Raffaels.

Die Augen, die um 1515 die Franziskusmadonna sahen, würden wohl aber kaum geglaubt haben, daß dieses Bild vor jenem entstanden, oder auch nur vom gleichen Meister gemalt sein könne. Man kann in der Tat mit nichts den Begriff von der Kunst Correggios so verwirren, als wenn man ihm die Autorschaft für ein solches Stück zuschiebt.

Wir sehen ein pomphaftes Schauspiel, das sich mit allen Künsten einer Theaterregie vor uns abspielt, die genau weiß, was auf ihr Publikum wirkt. Der Zug der drei Könige ist soeben mit Rossen und Knappen angekommen. Man hat mit der Mission nicht gezögert. In ekstatischer Hast taumelt die bunt schillernde Welle der drei Könige von rechts aus der Tiefe nach links vorn, wo die Madonna mit dem sehr kleinen Kind auf dem Schoße auf den Treppenstufen einer Säulenhalle sitzt. Der älteste hat sich schon auf den Boden geworfen, der zweite stürzt herbei, eine regellose Masse, die im nächsten Augenblick das Gleichgewicht verloren haben wird; — es wäre nötig, die Arme auszubreiten, um sich bei so rascher Bewegung auf den Beinen zu halten, aber er hat sie eng über der Brust gekreuzt und trägt obendrein noch sein Gefäß mit der Weihgabe in der einen Hand. Der Mohr aber, der Letzte, ein Mann von unmenschlicher Länge, steht mit gänzlich verschraubtem Körper da, eine ins Spielerische umgedeutete Kopie nach der Leda Lionardos und starrt blöde auf das Jesuskind, während er einem anderen Mohren, einem Zwerg augenscheinlich, denn er ist weder Kind noch Mann, ein Gefäß aus der Hand nimmt. Der Nährvater Joseph kauert hinter einer Säule der Halle und hat die Arme nach vorne gekreuzt, als fröre ihn; auch er hält die Gabe, die in diesem Falle der älteste König ihm schon übergeben hat, in der einen Hand. Eine graugrüne Wolke mit Engelkörpern wirbelt über der Madonna. Der Troß der Begleiter macht im Hintergrunde mehr Lärm, als man es gemeinhin bei der Darstellung dieses Stoffes gewöhnt ist.

Es ist ohne weiteres klar, daß der Mann, der sich in der Franziskusmadonna der Aufgabe, eine andächtige Versammlung von Heiligen darzustellen, die sich mit der ganzen Würde und Anmut von Adelsmenschen, weit entfernt von allem prunkhaften Zurschaustehen, nur dem leisen Ausdruck ihres inneren Gefühlslebens überlassen, mit solchem Ernst und mit so eminenter künstlerischer Selbstbeschränkung hingegeben hat, nicht in der Nähe dieses Meisterwerkes ein solches Bild gemalt haben kann. Ganz

abgesehen von der freien Gelenkigkeit, mit der sich die weltfremden Heiligen des Dresdener Bildes dem Blicke darbieten, an deren Stelle hier ein lautes, lärmendes Hasten getreten ist, mit dem die zu dumpfen Klumpen zusammengeballten Gestalten dahertaumeln. Dem Maler dieses Bildes eignet offenbar nichts von der scheuen, nur andeutenden Ausdrucksgrazie Correggios. Er ist ängstlich bemüht, seine Figuren so darzustellen, daß sie nur ja keines ihrer Gefühle für sich behalten. „Tout est faux à force de vouloir nous paraître trop vrai" (2).

Von dem Dekorum vollends, das Lionardo den Malern als suprema lex anempfahl und das Correggio in der Franziskusmadonna mit so wahrhaft königlicher Größe seinen Menschen zu geben wußte, ist hier gar nichts zu spüren. Im Gegenteil, die „weißen" Könige benehmen sich wie die Wilden. Der erste ist so weit vor dem Christuskinde niedergefallen, daß man die Mühe spürt, die es ihn kostet, in dieser Stellung die kleinen Füße zu küssen. Auf die unkönigliche Hast des zweiten ist bereits hingewiesen und der Mohr steht mit der gespreizten Zierlichkeit einer Ballettdame da. Die Beschränkung der Örtlichkeit und der Personenzahl auf das nur absolut Notwendige in der Szene der Franziskusmadonna findet in dem lauten Geschwätz der ganz und gar nicht an der Szene interessierten, redenden und verhandelnden bunten Troßknechte, bei denen auch noch ein weißes Pferd und ein eben solcher Hund eine sehr laute Sprache reden, ein sehr merkwürdiges Gegenstück.

Daß wir es nun ganz und gar nicht mit der bunten Plaudersucht des Quattrocento, sondern mit dem übertriebenen Pathos des Barock zu tun haben, ist so evident, daß es eigentlich keiner Erwähnung bedarf. Die aus Lionardos „Anbetung" von 1480 entlehnte Madonna und der Mohr, der das Motiv der Leda nachahmt, stehen wahllos neben Figuren, die den ganzen Bewegungsüberschwall des Barock an sich haben und die ganze Anlage der Komposition mit ihrer ausgesprochenen Diagonale, auf die die drei Könige aufgereiht sind, ebenso wie der ausgesprochene

Drang, die Bildebene zu verneinen und den Blick mit Hilfe des nach hinten immer heller und infolgedessen immer „ziehender" werdenden Lichts immer wieder in die Tiefe zu reißen, würde uns schon allein in die Epoche des Barock verweisen. Man erinnere sich, wieviel Eifer in der Franziskusmadonna darauf verwandt worden ist, die einzelnen Schichten parallel zur Bildebene zu orientieren, um eine leichte und geschlossen wirkende räumliche Klarheit zu gewinnen. Alle andern Stilmerkmale unterstützen diese Erkenntnis.

Zeichnerische Mittel der Raumgestaltung sind fast bedeutungslos geworden gegenüber dem Licht, das so über die Menschen und Dinge ausgegossen ist, daß das Auge zu einem andauernden Springen von Helligkeit zu Helligkeit und so das räumliche Gebilde abzulesen gezwungen ist. Es treffen immer dunkle Silhouetten auf dahinter liegende helle Folien, denen die nötige Aufgabe des In-die-Tiefe-Ziehens zufällt. Und dieses Mittel, das dem Meister der Franziskusmadonna noch nicht annähernd in diesem Maße zur Verfügung stand und daß er auch später nur in höchst geistvoller Feinheit hier und da zur Anwendung brachte, ist in unserm Bilde wie ein Schulrezept bis zum Überdruß angewandt. Die dunkle Silhouette der Madonna vor der hellen Säule, der hell beleuchtete Kopf des Joseph wieder hinter deren dunkler Seite, vor allem aber der zweite König vor dem weißen Pferde ganz im Hintergrund, sind ein paar Beispiele für die pedantische Gleichmäßigkeit, mit der das Schema aufgelegt wird. Und in ganz ähnlicher, weit über die Möglichkeit der Franziskusmadonna hinausgehender Weise, ist das Helldunkel in seinem Verhältnis zur linearen Begrenzung der Einzelform gesehen. Rücksichtslos flutet es über die Gestalten hin und zerreißt die Form mit jähen Licht- und Schattenstreifen. Es ist ganz unmöglich, den Mohren noch als plastisches Gebilde, wie etwa den heiligen Franz, oder die organische Fügung des zweiten und dritten Königs restlos an der Kontur abzulesen. Wie ist die Stellung des Joseph zu erklären? Die Brust ist so völlig von einer Dunkelheit überschnitten, daß

nur die zwei Hände noch als eine Helligkeit zu Worte kommen; und so bieten sich überhaupt die Einzelgestalten, auch wenn man von Licht und Schatten abstrahiert, schon nicht mehr im entferntesten in jener Klarheit dar, mit der die Menschen auf der Franziskusmadonna für uns erscheinen, sondern in jener gelenklosen Zusammenballung und dumpfen Gepreßtheit, die typisch für den von Correggio geschaffenen Spätstil ist.

Die Details der organischen Formen sind ebenfalls nicht mehr von der genauen und treuen Einzelangabe, die wir auf der Franziskusmadonna beobachtet haben, sondern von jener virtuosen Allgemeinangabe, wie sie anläßlich des Crespi-Bildes und des Abschiedes Christi beobachtet werden konnte.

Und diese virtuose Verallgemeinerung der Formsprache entspricht ganz und gar der mystisch-ekstatischen Ausdrucksübertreibung des Bildes, wie sie der Zeit des Barock eignete.

Wenn es gestattet ist, zur Fixierung des späten Entstehungsdatums auf ein besonders charakteristisches Detail hinzuweisen, so wäre zu beachten, wie die Haartracht des ältesten Königs so angeordnet ist, daß alles nach hinten zurückgestrichen ist, so daß die hohe Stirn und die Schläfen völlig frei werden. Diese nachher für den oberitalienischen Barock typisch gewordene Art der Haartracht hat meines Wissens Correggio zum ersten Male in den Aposteln der Kuppel von San Giovanni angewandt. Hier ist sie nachgeahmt. Der junge Correggio dachte noch nicht so. Man vergleiche die „tiefe Frisur" des Täufers auf der Franziskusmadonna.

Nehmen wir nun noch die Farbe hinzu mit ihrer unsinnigen Buntheit, mit ihrer Häufung von drei bis vier verschiedenen Gelbs und Orangegelbs, grünlichem Grau, schminkigem Rosa, Scharlachrot, Purpur, Rehbraun, Heliotrop, Blau und Weiß, das alles kaleidoskopartig durcheinander gewirbelt wird und oft in unerträglicher Härte nebeneinander steht, so hört einfach jede Vergleichsmöglichkeit mit der auf Ton ausgehenden, milden, grauen Harmonie der Franziskusmadonna oder irgend welcher Äuße-

rung des Farbengeschmackes Allegris auf. Correggio war von den bescheidenen Anfängen des Dresdener Bildes an bis zu den Farbenprächten des „Tages" und gleichsam wieder zurückgehend zu den unbeschreiblich kühlen Silbertönen der Io oder der Danae, ein Kolorist von dem auserlesensten Geschmack. Der Maler des Brerabildes aber ist ein Mann, der, ebenso wie er nie laut genug im Ausdruck seiner Gestalten reden kann, so sich auch nie genug getan zu haben glaubt in der Häufung von bunten und lärmenden Farben, damit das Bühnenbild recht prächtig aussehe.

Damit ihm aber der ganze bunte Tand nicht aus den Fugen gehe, ist er ängstlich darauf bedacht, mit geometrischen Grundfiguren das Ganze zu bändigen. Auf die Diagonale, an die die drei Könige angereiht sind und der zuliebe der Mohr unverhältnismäßig groß gestaltet werden mußte, war schon hingewiesen worden. Dazu kommt die Pyramidenform, in der die Gruppe links, Madonna, Josef und erster König, angeordnet ist. Alle diese geometrischen Schemen sind aber so dick aufgetragen, kommen so aufdringlich zu Wort und sind dem Dargestellten so aufgezwungen, daß man die sklavische Abhängigkeit von der Konstruktion auf den ersten Blick wahrnimmt. Weit entfernt ist diese Art von der Unterordnung der Mittel unter den Ausdruck, mit dem Correggio eine solche Dreiecksverbindung in der Franziskusmadonna angewandt hat.

Ist es nach dem Beobachteten völlig ausgeschlossen, daß das Bild von Correggio vor der Franziskusmadonna gemalt ist, so wird man die Unmöglichkeit, ihn als Autor anzunehmen, ganz deutlich erkennen, wenn man das Bild irgendwo in sein späteres Werk einzureihen versuchen würde. Abgesehen von der unmöglichen Farbe spricht einmal das übertriebene Pathos der Auffassung, dann aber vor allem die Qualität dagegen. Solche unerhörte Verzeichnungen, wie sie in dem zweiten König vorliegen, sind dem Correggio denn doch nie untergelaufen; wo sitzt der rechte Arm, wo der Oberschenkel des linken Beins? Würde Correggio, der große Könner, je einer Diagonalanordnung zuliebe seine

Gestalten so vergewaltigt haben, jenen Mohren außer aller Proportion gezeichnet haben? Die Hände? Kann man bei ihnen irgendwie an den Meister der „Vermählung der Katharina“ im Louvre, oder des „Tages“ denken?

Nein! Es ist das Produkt eines Oberitalieners, der im Stil der 20er bis 30er Jahre des 16. Jahrhunderts gearbeitet hat. Daß mit höchster Wahrscheinlichkeit Rondani als Urheber in Frage steht, werden wir später sehen.

5. Die Vermählung der heiligen Katharina.
(Wien, Ritter v. Reisinger)

In Wiener Privatbesitz befindet sich eine Tafel von mittlerer Größe mit folgender Darstellung. Vor einem Waldsaume steht links Johannes der Täufer und weist uns mit dem ausgestreckten rechten Arm auf die Madonna hin, die rechts von ihm am Boden kauert und das Jesuskind auf dem hochgestellten linken Knie hält. Dieses ist soeben im Begriff, der auf der rechten Seite knienden heiligen Katharina den Ring der mystischen Vermählung an den ausgestreckten Goldfinger ihrer rechten Hand zu stecken. In der anderen Hand hält diese ihre Palme und stützt sich auf das am Boden stehende zertrümmerte Rad ihres Martyriums. Hinter dieser vorderen Gruppe von Heiligen kniet auf der linken Seite die heilige Anna, die ihre rechte Hand auf die Schulter der Madonna legt und in der Mitte steht der heilige Joseph, ein Mann mit außerordentlich breitem Schädel; mit beiden Händen hält er den Mantel vor der Brust zusammengerafft und folgt wie die heilige Anna mit den Augen der Szene. Der Waldsaum links wehrt dem Blick den Weg in die Tiefe, während sich rechts hinter der heiligen Katharina eine Aussicht auf eine Gebirgslandschaft mit merkwürdig spitzgiebligen Häusern auftut.

Die Gestalt, in der wir das Bild heute vor uns sehen, ist nicht die ursprüngliche. Wie Suida (1) es zuletzt ausführlich dargelegt hat, ist oben und unten ein Streifen von je 10 Zentimetern angestückt worden; das geschah wahrscheinlich im 18. Jahrhun-

dert, ehe das Bild in die Sammlung des Grafen Kaunitz kam. Der Katalog der Sammlung Karls I. von England, in der sich das Bild zuerst befand, gab die Maße noch so an, wie wir sie heute noch finden würden, wären die sichtbar angestückten Streifen wieder entfernt, nämlich 135 × 123 cm gegen 156 × 123 cm der heutigen Maße. In jenen ursprünglichen Zustand müssen wir uns das Bild zurückversetzt denken, wenn wir ihm kritisch gegenübertreten wollen; d. h. wir müssen die untere Rahmenleiste hart an dem untersten Mantelende der Madonna vorbeigeführt und oben einen ebenso breiten Streifen abgeschnitten annehmen, so daß also die ausladende Bekrönung der Bäume in Wegfall kommt.

Der freie, entlastete Eindruck des Bildes weicht dann sofort einer engen Zusammenpressung in ein fast quadratisches Format, ja wir haben fast den Eindruck, als stehe ein Breitbild vor uns, denn nur ein schmaler Streifen Luft ist über die Figuren, die sonst das Bild bis an den Rand in voller Breite erfüllen, hingeführt.

Da das Bild in den mannigfachsten Beziehungen zu den bereits besprochenen Bildern steht, so können wir uns ausführlicher Wiederholungen dessen, was zunächst die Zuschreibung an Correggio vor der Franziskusmadonna ausschließt, ersparen und uns auf Hinweise beschränken.

Da ist zunächst einmal die verwandte farbige Haltung mit ihrer Bevorzugung der gebrochenen Sekundärfarben, die man als charakteristisch für den frühen Correggio bezeichnet hat, einzig, weil sie auf solchen Bildern vorkommt, die man ehemals diesem Meister zuzuweisen beliebte, obwohl sie wenig oder gar nichts mit ihm zu tun haben, wie z. B. die Madonna Campori, das Ashburton-Bild, oder die Ruhe auf der Flucht. Correggio hat bereits in der Franziskusmadonna jenen Sinn für große Farbenzusammenhänge bewiesen, wie er dem Geist der Hochrenaissance entsprach, und diese großrechnende Harmonik ist ihm sein ganzes gesichertes Oeuvre hindurch treu geblieben. Und deshalb stehen

die auch hier wieder einmal zusammenhanglos nebeneinander aufgebauten Farbenakkorde in grellstem Gegensatz zu dem, was wir von Correggios Farbengeschmack wissen. Es sind dieselben Klänge, wie sie in den besprochenen Bildern vorherrschen und die diese als das Werk einer einzigen Hand legitimieren; das Grauviolett und Smaragdgrün (Mantel bzw. Mantelfütterung der heiligen Anna, Ärmel bzw. Mantelfütterung der Madonna), Orangegelb und Stahlgrau (heilige Katharina), dissonierendes, zwiefaches Rot (Mantel des heiligen Joseph und Gewand der Madonna), sehr dunkles Blau (Mantel der Madonna) und Weißgrau (Mantel des Täufers).

Mit dieser Art, unbesorgt um den Zusammenhang, die Farbwerte zu verteilen, stimmt die verallgemeinernde Formangabe, die Mund und Augen nur als dunkle Flecken, die Nase als Helligkeit zwischen zwei Schattendruckern bezeichnet, und die das Organ, an dem der Künstler von Können nur ungern vorübergeht, nämlich das Ohr, völlig vermeidet und die Hände mit einer gewissen Billigkeit abtut, ganz zusammen.

Das war alles schon an den besprochenen Bildern beobachtet worden. Wir finden ferner eine gewisse Wiederkehr von Typen, (der breitschädelige, man möchte sagen wasserköpfige Joseph), eine gewisse Anlehnung an Mantegna, (heilige Anna, heilige Katharina; man wird diese als eine leicht veränderte Kopie nach der Handzeichnung Mantegnas in den Uffizien „Judith mit dem Haupt des Holofernes" erkennen müssen) die gleiche Unklarheit in den Stand- und Lageverhältnissen der einzelnen Personen (2), und die gleiche Interesselosigkeit am räumlich Klaren, als das Verbindende zwischen unserem Bilde und denen bei Crespi, bei Benson und in der Brera.

Schließlich aber ist es die Auffassung der Szene selbst, die es uns unmöglich macht, zu glauben, Correggio, der in der Franziskusmadonna sich als ein Komponist von klarstem Darstellungsbewußtsein erwiesen hat, könne der Urheber des fraglichen Bildes sein.

Dort auf dem Bilde in Dresden hatten wir bewundern müssen, wie sich die Szene in restloser Klarheit vor uns ausbreitete und wie mit einer so selbstverständlich anmutenden Gerechtigkeit den Hauptpersonen und der Haupthandlung auch in der Komposition der erste, sofort sich dem optischen Empfinden eingrabende Platz eingeräumt war, und die übrigen Personen je nach dem Grade ihrer geistigen Wichtigkeit der Haupthandlung untergeordnet worden waren. Die Madonna mit ihrer segnenden Hand als reine Facefigur vor dem leuchtenden Himmel, unmittelbar überzeugend in der Kraft ihrer malerischen Silhouette, der heilige Franz, bereits untergeordnet im Dreiviertelprofil, aber immer auch als starke Silhouette wirksam; von geringerer Bedeutung die Katharina. Und endlich die beiden Vermittler nach dem Beschauer zu, der Täufer und der heilige Anton als Randfiguren, eingebunden in die Masse der Randsäulen. Hier dagegen ist gerade den Nebenpersonen der stärkste optische Eindruck zugeleitet. Der gänzlich nebensächliche Joseph mit seinem massigen aber leeren Schädel, steht als Silhouette gegen den Himmel und der ebenso für den Vorgang belanglose Johannes ist mit seiner aufdringlichen Gebärde und der gekünstelten, tanzmeisterlichen Stellung optisch weit bedeutungsvoller gestaltet als die eigentlichen Hauptdarsteller der mystischen Vermählung, die Madonna, das Christuskind und die heilige Katharina. Der eigentliche Vorgang spielt sich da unten am Boden ab, erdrückt durch die Masse der dahinterstehenden ganz belanglosen Personen. Es würde eine ganze Weile dauern, bis einem diese Handlung zum Bewußtsein kommt, ja, man würde überhaupt aus weiter Distanz nie verstehen, was auf dem Bilde vorgeht. Man entsinne sich aber, wie die wahrhaft monumentale Haltung der Franziskusmadonna schon aus weitester Entfernung durch die Kraft der Silhouettenwirkung uns völlig über den Hauptinhalt des Vorgangs aufklärt. Diese monumentale Gesinnung ist ein Hauptzug in Correggios gesamter Kunst. Unserm Bilde aber fehlt er völlig. Ja, es ist etwas darin enthalten, was wir bei Correggio niemals finden, weil es dem

Grundzug seiner großen Gesinnung widerspricht, nämlich etwas Spielerisches. Und dieses Spielerische war wiederum ein Grundzug der Zeit, die nach Correggio kam.

Der Täufer selbst kann uns zum Schlüssel für diese Erkenntnis und gleichzeitig für die ungefähre Entstehungszeit dienen. Seine gekünstelte Haltung ist so völlig barock, daß wir, auch wenn die Beziehung zu den andern, bereits als dem Barock angehörig erkannten Bildern, das nicht von selbst erheischte, unbedingt in dieser Zeit die Entstehung des Bildes annehmen müßten.

Der Johannes auf dem Dresdener Bilde schreitet mit festen, elastischen Schritten daher, klar in jedem Gliede und statisch ausgeglichen. Wir glauben ihm das Stehen- und Gehenkönnen auf den ersten Blick. Dem Täufer auf dem Bilde in Wien glauben wir nur dann, daß er bei dem Lageverhältnis seiner Gliedmaßen stehen könne, wenn wir annehmen, der Maler habe etwa damit gerechnet, daß er sich an die Randleiste des Rahmens lehnen könne. Man versuche nur einmal selbst so zu stehen! Der Körper ist wie ein Bogen gespannt, so daß der Schwerpunkt außerhalb der Unterstützungspunkte liegt. Mit durchgedrücktem rechten Knie wäre es allenfalls möglich, sich einen Augenblick so auf den Beinen zu erhalten, bei lockerem Knie aber, wie bei dem Täufer auf unserem Bilde und bei vorgestelltem linken Bein, das obendrein nur mit der Fußspitze den Boden berührt, ist es ein Ding der Unmöglichkeit. Wozu auch diese unnütze Körperverrenkung? Das Spielerische, Unwirkliche dieser Figur springt sofort ebenso in die Augen wie die aufdringliche Gebärde des weisenden Armes und schließt schon von vornherein einen Mann mit der Gesinnung der Hochrenaissance, völlig aber einen Künstler von dem feinen Verständnis für organische Möglichkeiten und dem ernsten Wirklichkeitsdrang, wie ihn Correggio besaß, aus. Die von taumelnder Ekstase durchwehten Apostel der Domkuppel mögen den mißverstehenden Nachahmer die Anregung zu einer derartigen Künstelei gegeben haben.

In der Komposition waltet völlige Hilflosigkeit. Abgesehen von

der Ahnungslosigkeit gegenüber den Subordinationsproblemen des Correggio ist der gänzliche Mangel an Kontrasten, die doch gerade den Reichtum Correggios im Dresdener Bilde ausmachen, von einer geradezu beleidigenden Aufdringlichkeit. In drei parallelen Kurven folgen sich der Täufer, die Mutter Anna und die Madonna; jedesmal ein unsagbar langweiliges Dreiviertelprofil. Auch das Christuskind selber mit seinem zu langen rechten Bein ist in dieser Ansicht gegeben.

Die Katharina selbst, die einzige Gestalt, die etwas Anmut verrät, ist von Mantegnas Judith hergeleitet. Mit einigen geringen linearen Umdeutungen ist die dortige Rückansicht in die Vorderansicht, ist der linke Arm zum rechten und umgekehrt, umgewandelt, und nur das starke Arbeiten mit Helldunkel — viel stärker als es auf der Franziskusmadonna herrscht und mit oft rücksichtsloser Überschneidung der Konture! — ist es, was die Forschung an Correggio hat denken lassen. Suida (3) hat gemeint, man könne an nichts mehr den Zusammenhang Correggios mit Lionardo erkennen, als an der Art, wie das Sfumato im Clair-obscur hier angewendet sei. Das ist nicht richtig. Gerade Lionardo war es gewesen, der dem Helldunkel nur innerhalb der zeichnerisch begrenzenden Kontur sein Recht zugestehen wollte; von ihm hat Correggio noch die Art der Helldunkelbehandlung in der Franziskusmadonna übernommen. Jene Verunklärung der Form, wie sie hier am Johannes, am Rumpf des heiligen Joseph und am Unterkörper der heiligen Anna vorkommt, wo der völlig gelenklos geballte Körper von einer Schattenmasse einfach zugedeckt wird, waren sowohl dem Lionardo als auch dem jungen Correggio als unerlaubt erschienen. Ebenso wie das Auftreffen von stark beleuchteten Flächen auf ganz dunkler Folie, wie z. B. das helle Gesicht der Katharina gegen den schwärzlichen Schatten auf der Brust des heiligen Joseph. Die ganze Unruhe des Bildes, die schon so barock anmutet, hat ja keine andere Ursache, als das rastlose Arbeiten mit Kontrasten von hohem Licht und tiefem Schatten in unmittelbarer Nähe nebeneinander. Ein Blick auf die

Ruhe der Franziskusmadonna müßte uns da schon aufklären. Das starke Rechnen mit großen Kontrasten von Hell und Dunkel ist aber beim reifen Correggio aus der unerläßlichen Notwendigkeit heraus entstanden, Formenkomplexe, die an sich überreich und deshalb unruhig wirken würden, durch das Hineinfluten von Licht zu Einheiten zusammenzufassen, zu beruhigen und zu klären. Bei der gänzlichen Armut an formalen Erfindungen auf unserem Bilde erscheint die aufgeregte Unruhe des Lichts aber nur als die verständnislose Übernahme eines Mittels da, wo es in keiner Weise seine Aufgabe erfüllen kann.

Hatte schon die erkünstelte Stellung des Täufers uns als das Produkt eines barock empfindenden Malers erscheinen müssen, so klärt uns die Umdrehung des Verhältnisses von Sichtbarkeit und Inhalt völlig über die Gesinnung auf, aus der das Bild entstand. Der Hauptvorgang ist zur optischen Nebensache geworden. Das entspricht durchaus dem Wollen des Barock, der einen neuen Reiz darin sah, belanglosen Dingen den optischen Hauptakzent zuzuleiten und den eigentlichen stofflichen Inhalt in irgendeiner Nebengruppe auszusprechen. Man mag den Grund dafür zum Teil in einer Reaktion auf das allzu klare Disponieren der Hochrenaissance erblicken, oder es zum Teil als eine Äußerung des Naturalismus, der in der klaren Stilisierung der Hochrenaissance etwas sah, was der Wirklichkeit nicht entsprach, auffassen; (man sieht bei sensationellen Vorgängen ja immer zuerst die Nebendinge). Große Künstler, wie die Caracci, haben dieser neuen Auffassung, für die der reife Correggio schon zum guten Teil verantwortlich gemacht werden muß (vgl. die Domkuppel, in der man die himmelfahrende Maria erst suchen muß), große Wirkungen abgerungen. Bald aber wurde sie so sehr zum Allgemeingut, daß das bewußte Verunklären der Szene bei kleineren Malern in den Hintergrund trat und Dinge herauskamen wie hier, wo an Stelle der reichen, wenngleich übertriebenen Bewegung der absichtlich betonten Nebenpersonen, solche traten, die nur durch ihre bevorzugte Stellung, nicht aber durch den Reichtum ihrer

formalen oder koloristischen Darstellung das optische Interesse auf sich lenkten. Auch die schon mehrmals beobachtete Disposition von Masse auf der einen Seite und offener Leichtigkeit auf der andern gehört dahin. Wir haben sie auf den bereits besprochenen Bildern schon genau beobachtet und können uns ein näheres Eingehen darauf an dieser Stelle ersparen.

Nur mit einem Wort möchte ich darauf hinweisen, daß die indigoblauen Töne der Landschaft mit ihrer spitzpinseligen Angabe des Baumschlags und den gotischen Baulichkeiten, die eher einen deutschen Anblick gewähren, in merkwürdigem Kontrast zu dem stehen, was wir sonst von Correggios Landschaft kennen. Das grelle, fleckige Seitenlicht zusammen mit den blauen Tönen findet sich häufig im Kreise des Dosso.

6. Die Vermählung der heiligen Katharina.
(Mailand, Dr. Gust. Frizzoni.)

Morelli hat in der ganz kleinen Holztafel, auf welcher die Vermählung der heiligen Katharina in Gegenwart der heiligen Anna, die hinter der Madonna steht, und des heiligen Dominikus und Franziskus, die links und rechts vom Thron assistieren, ein Werk aus der ersten Frühzeit Correggios zu erkennen geglaubt. Als Grund für diese Zuschreibung gibt er nichts weiter an, als daß die Form der Hände noch ganz die des Lorenzo Costa sei und das Bild durch das tiefe glänzende Kolorit, das an Mazzolino erinnere, seinen ferraresischen Ursprung verrate. Im übrigen zeige sich ein Zusammenhang mit der Franziskusmadonna in dem Aufbau des Thrones; auch sei der heilige Franziskus schon ganz in der Art des späteren Correggio empfunden (1).

Die Zuschreibung dieses Bildes an Correggio gehört zu einer der vielen Unbegreiflichkeiten, die uns bei Morelli begegnen. Es ist nichts, aber auch gar nichts, was uns zu einer solchen Annahme berechtigt.

Eine gewisse Befangenheit in der isokephalischen Zentralkomposition schien für die Erkenntnis zu genügen, daß dieses Bild-

chen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stamme. Ferraresisches Kolorit, Handform des Costa — das stimmte alles mit der Theorie zusammen, daß Correggio ferraresischen Ursprungs sei — eine bewußte Anwendung des Helldunkels, die allerdings höchst unruhig das Bild überflutet und die zeichnerischen Formen zum großen Teil zerstört, — wer anders als Correggio konnte so gemalt haben? Der Aufbau des Thrones, — der eben nur ferraresisch ist, aber nur in einem Detail mit der Franziskusmadonna übereinstimmt, und zwar in einem sehr verdächtigen: dem Oval am Thronsockel, — das Vorkommen des heiligen Franz, da waren ja alle Äußerlichkeiten zusammen, die man brauchte, um die Zuschreibung an Correggio zu stützen. Ricci fügte noch hinzu, daß der obere Teil des Thrones mit den Guirlanden von Mantegnas Vittoria-Madonna herstamme.

Genügt das wirklich, ein Bild, für dessen Zuschreibung an Correggio auch nicht *ein* stilkritischer Beweis zu erbringen ist, als das Werk dieses Meisters aufzustellen?

Ich möchte, abgesehen davon, daß ich nicht den leisesten Grund für eine solche Attribution erkennen kann, Einwände dagegen erheben, die mir entscheidend scheinen. Wir hatten in der Franziskusmadonna jene oft betonte große Sorgfalt und Einzeltreue beobachtet, die als ein Erbteil der Schule des Quattrocento erklärt worden war. Man sollte nun annehmen, daß in der Miniaturmalerei, und eine solche müssen wir in dem kleinen, nur einige Dezimeter großen Bilde erkennen, diese Treue und Schärfe des Stils besonders zur Geltung kommen würde. Kleine Hausaltärchen wie diesen finden wir sehr zahlreich in italienischen Privatsammlungen; in den öffentlichen Galerien sind sie seltener. Soweit wir es zu beobachten vermochten, unterliegen sie durchaus den Gesetzen des Zeitstils. In demselben Mailand, im Museo Poldi Pezzoli können wir die Probe machen. Die kleinen Täfelchen des späten 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts arbeiten in der gleichen, breiten, andeutenden und malerischen Weise, wie die gleichzeitigen Stücke der grande peinture, während die des

beginnenden 16. Jahrhunderts noch die aus der Miniaturmalerei ererbte Sorgfalt und Schärfe an sich haben. Man sehe das kleine Tryptichon von Mariotto Albertinelli mit dem Datum 1500. Es sieht aus wie herausgeschnitten aus einer Miniatur, mit kleinem, feinem und spitzem Pinsel ist alles aufs genaueste angegeben und die dünne Technik ist blitzsauber. Das Bildchen bei Frizzoni dagegen arbeitet mit anderen Mitteln. Ähnlich den bereits besprochenen Bildern liegt ein Interesse für genaue Formangabe gar nicht vor. Die Augen sind dunkle Flecken, die oberen Lider eine in die flüssige Farbe hineingestrichene helle Sichel, die Hände funktionslose Massen, der Mund ist, ohne Interesse für Linie, als bloße Dunkelheit angegeben. Vor allem die Hand der heiligen Katharina, oder die buchhaltende des heiligen Dominikus: es ist ja alles da, aber es funktioniert nicht. Die Haare sind breite Tonmassen, dickflüssig hingestrichen, ohne Anteil für das Detail und stehen außer allem Vergleich mit der sorgfältig quattrocentistischen Art, mit der sie auf der Franziskusmadonna angegeben sind. Die segnend ausgebreitete rechte Hand der heiligen Anna: eine routiniert hingesetzte dunkle Masse, ohne daß auch nur der Versuch gemacht wäre, zu individualisieren, zu trennen oder zu gliedern. Das ist weder die Sorgfalt des Mannes vom 15. Jahrhundert, noch die Größe des detaillierenden und gleichzeitig unterordnenden Cinquecentisten, sondern die allgemeine Sorglosigkeit des Routiniers. Auch die Falten sind von der gleichen Art. Nicht der Versuch, ihren Fall zu verstehen und zu erklären; langweilige Schattendreiecke sind in die Farbmasse des Ärmelüberwurfs der heiligen Katharina hineingestrichen.

Für den Raum ist gleichfalls kein Interesse vorhanden. Was soll der leere Streifen rechts vom heiligen Dominikus, was der unterste der Treppe ganz unten am Rande, was die öden Flächen rechts und links von der Thronbekrönung? Die Krone am Fuß des Throns, das Schwert und das Rad auf der ersten Treppenstufe!? Wie ist auf der Franziskusmadonna gerade auf solche Dinge viel Interesse verwandt, um den Raum fühlbar in die Tiefe

zu leiten und ihn Fuß für Fuß aufzuklären! Hier ist keine Rede von alledem. Man fragt gar nicht danach, wie tief der Raum ist und wo die Figuren stehen, von denen man keine Füße sieht.

Steht schon die Sorglosigkeit der routinierten Arbeit im Widerspruch mit Correggios scharfem Frühstil und mit der Sorgfalt, die die Schule des 15. Jahrhunderts, namentlich in Ferrara für solche Miniaturarbeiten als suprema lex aufstellte, so ist vollends das Helldunkel, mit dem der Maler um sich wirft als mit etwas ganz Selbstverständlichem, und mit dem er über die Formen wegwischt, ohne zu beachten ob alles klar bleibe, ganz außer Verhältnis zu der relativ primitiven Stufe, die diese Technik in der Franziskusmadonna erreicht hat. Alle Beziehungen zu Mantegna, zu Costa und zu Mazzolino helfen nichts. Wenn das Bild von *Correggio* gemalt wäre, so müßte es allerdings in allerfrühester Zeit entstanden sein, denn die Komposition und die Zeichnung zeugt von sehr beschränktem Können. Damals aber war er ganz gewiß noch viel sorgfältiger und spitzer als in der Franziskusmadonna, und das Helldunkel, wenn er es überhaupt schon anwandte, war gewiß noch in die Formgrenzen gebunden, die wir dafür in der Franziskusmadonna haben finden können. Es wäre aber ein ganz unlogischer Gedanke, wollte man annehmen, er habe schon in seiner Frühzeit eine breitere, verallgemeinernde Sprache besessen als in dem Dresdener Bilde selber, von dem aus man ja die allmählich einsetzende Erweichung der Formen bis zu jener breiten malerischen Anschauungsweise der Pietà und der großen Fresken Schritt für Schritt verfolgen kann.

Wölfflin hat schon auf die Seltsamkeit hingewiesen, daß auf der Franziskusmadonna das Oval, das doch erst dem Barock als geläufiges Ornament eigen war, als Verzierung vorkommt. Hier finden wir es auch. Wir dürfen annehmen, daß es der Maler dieses schnell und flüssig gemalten Stückes als nichts besonderes empfand, wenn er es am Thronsockel anbrachte. Um so mehr, als es gar nicht die Funktion erfüllt, die ihm auf der Franziskus-

madonna zukommt, nämlich den Eindruck des nach oben zu entlasteten Emporschnellens hervorzurufen. Im Gegenteil, hier erscheint es eher gepreßt in dem schmalen Sockelstreifen, und die reich verschlungene, breite und zusammengedrängte Ornamentik, die im übrigen diesen Thronstreifen erfüllt, scheint gleichen Geistes Kind zu sein. Die eng und dumpf, ohne Gelenk zusammengeballten Heiligen aber, bei denen es zu gar keiner freien Entfaltung ihrer Körperlichkeit kommt — man sehe, wie auf der Franziskusmadonna der Hals funktioniert — scheint mir, ebenso wie die enge Zusammenfügung der Gesamtheit der Dargestellten, von dem Geist *der* Zeit getragen zu sein, die in einer so zähen und dicken Technik arbeitete, wie wir sie hier finden und sorglos einen Raumstreifen über den Köpfen der Dargestellten ausbreitete, in dem weiter nichts vorgeht, als daß sich ein Guirlandenstreifen über ein paar barock gezeichneten Engelchen hinwölbt, nämlich der Zeit der 20er oder 30er Jahre des 16. Jahrhunderts.

Anhang.

Francesco Maria Rondani.

W. Schmidt (1) hat zuerst die Vermutung ausgesprochen, daß als Urheber für die dem Correggio zugeschriebenen Jugendwerke vielleicht Francesco Maria Rondani in Betracht käme. Diese Annahme hat sehr viel für sich, wenn man sich nur entschließen will, die Werke voneinander zu sondern. Einheitlich und von einer Hand sind sie jedenfalls nicht, aber eine Gruppe sondert sich sehr leicht los, für die wir ohne weiteres der Vermutung Schmidts beizupflichten vermögen. Eine ausführliche Behandlung der Rondanifrage behalte ich mir für eine weitere Publikation vor. Im Rahmen dieser Abhandlung kann nur im allgemeinen darauf eingegangen werden.

Wir wissen wenig über den fraglichen Maler, und die von ihm erhaltenen Tafelbilder beschränken sich auf eine sehr kleine Zahl. Das meiste, was wir von ihm besitzen, ist dekorativer Natur. Er war etwas älter als Correggio; 1490 ist er in Parma geboren.

Da er November 1548 noch am Leben war und wir nachher nichts mehr von ihm hören, müssen wir sein Todesjahr in die Nähe dieses Datums rücken. 1512 wird er als Zeuge bei einer Testamentsverlesung genannt, ohne daß ein Titel „Meister" oder „Maler" genannt wurde (2). Unter Correggios Leitung führte er den Fries in San Giovanni zu Parma aus und malte einige Fresken in der Abtei von Torchiara. Häufig rühmend erwähnt wird sein „Wunder des heiligen Benedikt" im Kreuzgang des Klosters von Parma. Außerdem sind noch einige dekorative Freskoarbeiten in Parmenser Kirchen nach 1527 zu nennen. Ein sicher bezeichnetes Bild von ihm besitzt die Galerie von Parma, an das Venturi noch einige andere angeschlossen hat, ohne ganz damit überzeugen zu können. Bei einem Maler von langer Lebensdauer ist es aber natürlich sehr schwer, das Werk zusammenstellen, da man nur solche zu kennen scheint, die er unter dem Einfluß Correggios malte und man nicht recht weiß, wessen Einflüssen sein mittelmäßiges Talent vorher unterlegen war. In der Königlichen Galerie von Parma selbst werden ihm noch eine „Vermählung der Jungfrau" und eine „Verkündigung an die Hirten" zugeschrieben.

Das Bild Nr. 70 der besagten Galerie trägt die Inschrift Franº Maria Rondani F. Es kam aus der Eremitani-Kirche zu Parma nach Paris und wurde nach der Auslieferung in der Parmenser Galerie aufgestellt.

Die Jungfrau Maria mit dem Jesusknaben auf dem Schoß thront auf einer von Engeln getragenen Wolke über einer weiten Landschaft und blickt auf den heiligen Hieronymus herab, der rechts unten vor einem hohen Felsen steht und inbrünstig zu ihr hinaufschaut, während er das Kruzifix mit der Linken vor die Brust drückt und einen Stein in der rechten Hand hält. Links gegenüber steht der heilige Augustin in bischöflichem Ornat; er stützt sich auf seinen Hirtenstab und blickt aus dem Bilde heraus; vor ihm am Boden steht seine Mitra.

An dieses Bild knüpft W. Schmidt an. Er bildet Bruchstücke

aus diesem und aus der Anbetung der Könige in der Brera ab und vergleicht sie. Diese Konfrontierung hat etwas unmittelbar Überzeugendes. Der Kopf des heiligen Hieronymus auf dem Bilde in Parma stimmt nicht nur in der Haltung, sondern auch in allen Details völlig mit dem des ersten Königs auf der Anbetung überein. Er zeigt die gleiche Art der Haartracht mit den aus der Stirn zurückgestrichenen, die Schläfe freilassenden, massigen Locken, denselben Typus also, den Correggio zum erstenmal in den Aposteln der Kuppel von San Giovanni bringt; der „Petrus" ist das unmittelbare Vorbild. Während aber Correggio mit liebevollster Sorgfalt auf die Stofflichkeit des Haares auch in der rauheren Freskotechnik einging, hat Rondani sich dafür eine verallgemeinernde flockige Manier angewöhnt, die das Haar in seiner stofflichen Eigenschaft nicht so sehr bezeichnete als vielmehr nur eine Materie, die als Ganzes weicher und flexibler ist als Fleisch. Auch die Art, einen tiefen Schattendrucker in den oberen Augenwinkel zu setzen, hat er von dem Meister der Kuppel in San Giovanni übernommen.

Auch in der Auffassung des Gesamtkörperlichen schließt das Bild sich so völlig an jenes Fresko an, daß wir das Jahr 1524 als den Terminus post für unser Bild wohl annehmen dürfen.

Was Correggio in der Kuppel der besagten Taufkirche zum erstenmal in ausgesprochenem Maße bringt, ist die barocke Zusammenballung der Formmasse, die sich aus der konsequent durchgeführten „prospettiva di sotto in su" von selbst ergibt. Die die ganze Form umschließende Kontur ist bedeutungslos geworden, die Silhouette hat nicht mehr die Aufgabe, die Form zu erklären, das fällt vielmehr der Schiebung von Hell und Dunkel zu. Das Gelenk als solches spricht nicht, wie z. B. bei Michelangelo, gerade am stärksten in der Silhouette. Ihr wird vielmehr möglichst alle Gelenktätigkeit entzogen und die umschließende Linie läuft in einer fast starren Dumpfheit um die Figur herum. Ganz in der gleichen Art ist der Hieronymus des Bildes von Rondani gesehen. Nur daß der Grund, der den Correggio zu solch

dumpfer Zusammenballung logisch hinführte, nämlich die Untensicht, die alle Proportionen verschiebt, hier nicht vorhanden ist. Die neue Anschauung wird auch auf die völlig planimetrisch dargestellte Figur übertragen. Mit einer gewissen Absichtlichkeit ist der Gewandzipfel gerade über das rechte Ellenbogengelenk hinübergeführt und läuft über den rechten Oberschenkel derart weiter, daß der für den Renaissancemenschen wichtige Ansatz des Rumpfes verunklärt wird. So kommt auf der linken Seite eine glatte, dumpfe Kurve heraus, wie sie charakteristisch für den mit der Kuppel von San Giovanni einsetzenden oberitalienischen Barock ist. Auch der mühsam zurückgebogene Kopf ist so an die hochgezogenen Schultern angefügt, und das Kruzifix so eng über die linke Schulter und den Halsansatz hingeführt, daß ein renaissancemäßiges freies Funktionieren des Halses zur völligen Unmöglichkeit wird. Es ist nicht nötig, die gleichen Betrachtungen auch bei dem heiligen Augustin oder der Madonna anzuwenden. Das Körpergefühl ist völlig identisch.

Daß Rondani kein Verständnis für das organische Handeln besaß, ergibt sich zur Evidenz aus der gleichgültigen Art, mit der die Hände des Hieronymus das Kreuz und den Stein halten. Von einem eigentlichen „Fassen" und „Halten" ist keine Rede. Und nun vergleiche man diese Hände mit denen auf der „Anbetung" in der Brera, vor allem mit denen des ältesten Königs. Dieselbe Fingerbildung, dieselbe Art, diese Finger nicht nahe beieinander, sondern ein wenig voneinander getrennt zu geben. Man sehe die gleiche Art des mühsamen Zurückbeugens des Kopfes, die gleiche Dumpfheit der Kontur, die gleiche Art, die Arme nahe am Körper zu halten, das gleiche Nicht-zufassen-können der Hände. Man vergleiche aber auch die Engelswolke auf dem Mailänder Bilde. Auch auf dem Parmenser Gemälde finden wir die Engel unter den Füßen der Madonna so körperlos und unplastisch aus der Wolke herausmodelliert, als wären sie nur ein Bestandteil derselben und aus der gleichen Masse geformt. Correggio aber hat stets das körperlich Plastische auch in den malerischsten Vi-

sionen seiner Engelserscheinungen festgehalten. Die Madonna mit derselben, von Lionardo entlehnten Schiebung der Beine, die Füße in derselben Ansicht mit der charakteristischen Abspreizung der großen Zehe, die Finger von derselben spitzen Art. Auch der Faltenwurf ist ähnlicher Natur, am auffälligsten wohl bei dem knienden König, wo er soviel Ähnlichkeit mit den Falten des Hieronymusmantels hat. Aber nicht genug damit.

Die landschaftliche Disposition, die eine geschlossene Kulisse auf der einen Seite und einen freien Ausblick auf der anderen bringt, wir finden sie gleicherweise auf Rondanis Bild. Die Felskulisse hinter dem Hieronymus entspricht in ihrer Aufgabe völlig der Ruine auf der Natività Crespi, der Nischenarchitektur auf dem Abschied Christi, oder dem Waldsaum auf der mystischen Vermählung in Wien. Und wieder von derselben Art ist ihre räumliche Ausnützung. Sie soll dunkle Folie geben für den hellen Leib des Hieronymus.

Überflüssig, noch auf die in den gesamten, sogenannten „Jugendwerken" Correggios beobachtete, ängstliche, lineare Abgrenzung von Vorder- und Mittelgrund gegen den Prospekt zu betonen. Ängstlich wie die kleinliche Angabe des landschaftlichen Details, des Strauchwerks am Boden, des Bischofsstabes usw., während in der Angabe der Einzelformen die bekannte Allgemeinheit und Sorglosigkeit waltet.

Schließlich bleibt zu beobachten, wie das Helldunkel über die Figuren hingestreut ist, nicht um streng innerhalb linear begrenzter Formen zu modellieren, sondern unbekümmert um das zeichnerische Gerüst rücksichtslos darüber hinauszustreichen. Ein Knie bekommt grelles Licht; der Unterschenkel taucht in den Schatten, aber ein Lichtstreifen schneidet noch einmal in die Form hinein. Über den Verlauf der unteren Extremitäten auf der rechten Seite werden wir völlig im Unklaren gelassen; was nicht schon der Mantel verhüllt, das wird im Schatten begraben.

Ricci (3) hat schon bemerkt, daß Rondani ein schlechter Zeichner war, der sich um die Einzelformen zugunsten eines all-

gemeinen dekorativen Stiles wenig kümmerte. Er besaß nicht jene feine Sorgfalt der Modellierung, die den jungen Correggio auszeichnete, war dafür aber sehr brillant in der Farbe. Auch Schmidt gibt eine ähnliche Charakterisierung: „Eine zaghaft weibliche Natur, ohne Kraft und Selbständigkeit. Das genaue Zeichnen war nicht seine Sache. Seine Werke haben etwas Zartes, sind mangelhaft zusammengestellt und leiden schließlich an Verblasenheit“ (4).

Nun, diese Eigenschaften haben wir alle in den erwähnten Werken gefunden. Auch die weibische Übertreibung der Ekstase seiner Figuren ist sehr deutlich an dem Hieronymus in Parma; ebenso sind die übrigen Stileigenschaften das natürliche Ergebnis eines geringen Talentes, das einem zu hoch stehenden und deshalb im wesentlichen mißverstandenen Genie die Art sich zu räuspern und zu spucken nachmacht und es zu einer unleidlichen Manier ausbildet.

W. Schmidt hat auch für das Wiener Bild Übereinstimmung mit Rondani nachgewiesen. „Man vergleiche die Fingerbildung bei dem Papst Gregor auf dem von Venturi mit Recht als Rondani bezeichneten Altar von San Pietro in Modena (1525 von der Schützengilde bestellt) mit denen des Johannes Baptista. Die Malerei der Haare ist frappant Rondanisch“ (5). Hinzuzufügen wäre noch, daß auch der übertrieben große Kopf des heiligen Joseph eine Analogie in den Werken des Rondani hat. Jener heilige Hieronymus bei Sir Frederik Cook in Richmond, der früher als Correggio galt, aber zweifellos von Rondani herrührt (6), ist ganz von der gleichen Proportionslosigkeit.

Die lebhaften stilistischen Beziehungen, die zwischen dem Crespibilde, der mystischen Vermählung in Wien und dem Abschied Christi bestehen, sind schon oft beobachtet worden. Fügen wir noch die Anbetung der Könige hinzu, so schließen sich diese vier Bilder zunächst einmal zu einer Gruppe zusammen, die wir dem Rondani zuschreiben können. Sie mögen zwischen 1520 und 1530 entstanden sein, als er unter den lebhaftesten Eindruck der

Malereien der Kuppeln von San Giovanni und des Domes, die ja unter seinen Augen entstanden, geraten war. Eine gewisse chronologische Reihenfolge vermag man auch nach dem fortgeschritteneren Charakter des einen gegen das andere Bild festzustellen. Die Vermählung Katharinas ist, der allgemein ausgesprochenen Ungeschicklichkeit der Komposition nach sicher das Früheste. Dann mögen etwa gleichzeitig die Geburt und der Abschied Christi entstanden sein. Sie sind schon ein wenig reifer. Die völlig barocke Anbetung der Könige würde an letzter Stelle und etwa in der Nähe des signierten Bildes in Parma, also nach 1524, anzusetzen sein.

Es ergibt sich aus diesen Bildern, daß Rondani Werke Lionardos kannte und daß er den Mantegna häufig wörtlich kopierte. Nicht ausgeschlossen bleibt ja, daß er Zeichnungen nach diesen Meistern im Atelier seines Correggio vorfand, womit sich also die besprochenen Bilder im besten Falle als recht eigentlich correggieske Schulwerke ausweisen.

7. Die Madonna Campori.

In der Galerie von Modena hängt eine kleine Madonna, deren Geschichte zuletzt ausführlich von Ricci (1) erzählt wurde. 1636 fand man sie im Schloß des Kardinals Campori, und sie kam später als Vermächtnis dieser Familie in die Modeneser Galerie.

Obwohl die Forschung das Bild fast allgemein ein wenig über das Jahr 1515 hinausrückt — Morelli will es sogar um 1518 entstanden wissen — so möchte ich doch die Besprechung desselben der jetzt zu behandelnden Madonnengruppe voransetzen, da sie einen typischen Fall für die Trugschlüsse der Forschung in der Correggiofrage bildet.

Die Madonna sitzt, von den Knien ab sichtbar, in schlichter Frontalität vor einem Waldgrunde, von dem man jetzt nur noch rechts oben in der Ecke ein paar dunkelgrüne Blätter sieht. Sie neigt den Kopf ein wenig zu dem Kinde herab, das sie mit der linken Hand auf dem etwas hochgestellten linken Knie liegend

hält, während sie ihm die rechte Hand entgegenstreckt. Das Kind, das man im Profil sieht, hat mit dem linken Händchen den Zeigefinger der ihm entgegengestreckten mütterlichen Hand umfaßt und langt mit dem rechten Ärmchen an ihr hinauf. Von den aschgrauen Haaren der Mutter fällt ein lichtgrauer Schleier über Schultern und Busen und über das heliotropfarbene Kleid, unter dem am rechten Arm ein olivbrauner Unterärmel sichtbar wird. Der türkisfarbene Mantel fällt über die rechte Schulter und liegt über den Knien; das rechte läßt den heliotropfarbenen Rock sehen und der Mantel zeigt dort, wo er damit zusammentrifft, gelbgrünes Futter. Trübe, grüngelbe Säume am Halsausschnitt und Ärmel. Die Beinchen des aschblonden Kindes sind in weißes Linnen gewickelt. Das Inkarnat zeigt den schon oft erwähnten rötlichen Schminkton mit olivfarbigen Schatten. Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht; kaum eine Stelle, die nicht übermalt wäre. Das originale türkisblau ist nur auf einer einzigen Stelle der linken Schulter zu sehen, der Grund ist übermäßig nachgedunkelt.

Diese Madonna ist nun ganz ohne Zweifel eine wörtliche Kopie des oberen Teiles der „Madonna di Foligno" von Raffael. Alles ist identisch: die Haltung des Oberkörpers, die Neigung und dreiviertel Profilansicht des Kopfes, der über die Brust gelegte Arm; ja, sogar die Haltung der Finger ist im wesentlichen die gleiche. Die Art der Frisur mit dem darübergelegten Schleiertuch, das auf der linken Seite in vollkommen gleicher Anordnung über die Schulter und den Arm gelegt ist; auch die drei Falten, die das Ellenbogengelenk markieren, sind dieselben. Auf der rechten Seite gleitet die Kontur des Schleiertuchs oder Mantels in derselben Weise aus dem Bilde heraus, wie es dort bei Raffael sich um das Kind schlingt. Wenn man genauer hinsieht, wird man erkennen, daß auch die Bildung der Augen, der Nase und des Mundes sich im wesentlichen an das Raffaelsche Vorbild anschließt.

Im wesentlichen. Denn das darf nicht übersehen werden, daß

der Stil des Bildes selbst ein ganz anderer ist und das Vorbild in diesen übersetzt wurde. An Stelle der scharfen linearen Begrenzung Raffaels ist überall eine Verblasenheit und Verschwommenheit der Umrisse getreten, in der man den malerischen Stil Correggios, die „mano dolce", von der die zeitgenössischen Schriftsteller berichten, zu erkennen geglaubt hat. Das Kolorit, das in augenfälliger Weise an die Ruhe auf der Flucht erinnert, mag zusammen mit dieser Verschwommenheit der Umrisse in der Hauptsache jenen Maler Vincenzo Rasori bestimmt haben, den Namen Correggios als den des Meisters dieses Bildes zu nennen.

Correggio ist nun ein Künstler gewesen, den, soweit wir zu sehen vermögen, immer die monumentale Grundidee bei der Erfindung leitete. D. h. er traf seine Disposition je nach dem Maß der Fläche, auf die er zu malen hatte. Anders ist diese für die große Franziskusmadonna als für die kleine „anbetende Maria" in der Tribuna der Uffizien, anders wieder für die mächtige Wölbung der Domkuppel. Ist es schon kaum anzunehmen, daß ein Maler von seiner Originalität zu Raffael stehlen ging, so ist es völlig ausgeschlossen, daß er mit seinem groß disponierenden Blick auf einer kleinen Tafel und enggepreßt im Rahmen eine Figur kopiert hätte, die der so dekorativ empfindende Raffael als den bloßen Faktor einer großen und reich erfüllten Komposition verwandt hatte.

Wäre diese Tatsache an sich schon verwunderlich, so wird es uns doppelt erstaunen, wenn wir finden, daß die Bewegung der Madonna auf dem Bilde in Modena im Grunde genommen viel ärmer ist als die Raffaels. Die ausdrucksvolle Drehung des Frauenkörpers auf dem Bilde in Rom, die aus dem Kontrapost der etwas nach einwärts orientierten Brust gegen den auswärts gedrehten Unterkörper resultiert, ist bei dem sogenannten Correggio-Bilde einer etwas steifen, reinen Frontansicht gewichen und die Neigung des Kopfes vollzieht sich nicht mit der freien Selbstverständlichkeit der Raffelschen Maria, sondern hat, da sie trotz der veränderten Disposition des Oberkörpers, die gleiche ge-

blieben ist, etwas gezwungenes, wie man es oft bei Bildern finden wird, die zueinander im Verhältnis von Original und Kopie stehen. Das Kind selbst ist dem Raffaelschen Bilde nicht entlehnt. Es zeigt gegenüber dem reich bewegten Prinzchen dort in seiner Profilansicht eine große Armut an Bewegungsmöglichkeiten; seinen Beinchen ist durch die Windeln alle Bewegungsfähigkeit genommen.

Abgesehen nun davon, daß wir Correggio eine solche Raffaelanleihe schwer zuzutrauen vermögen, so würde von dieser Bewegungsarmut aus eigentlich der Gedanke auszuschalten sein, daß dieses Bild nach der Franziskusmadonna mit ihrem Reichtum an freier Bewegung entstanden sei. Die Vermeidung aller Verkürzungen ist sehr auffällig; überall ist die einfachste Ansicht gewählt.

Aber die Technik? Diese weiche Verreibung aller Konture ist doch vor der noch relativ hart „gezeichneten" Franziskusmadonna nicht zu denken! Dieses Fehlen allen linearen Gerüstes ist nicht auf den Erhaltungszustand zurückzuführen, sondern es war vielmehr niemals vorhanden. Die ganze Anlage des Bildes deutet darauf, daß die Darstellungsmittel von Grund auf andere waren als die, welche Raffael 1512 für seine Foligno-Madonna anwandte. Also müssen wir schon weiter hinaufrücken. Wir werden aber bei genauer kritischer Vergleichung finden, daß Correggio niemals in derartigem Maße die linearen Grenzen verblasen hat. Die „malerische" Anschauungsweise hat den Sinn, daß die Kontur zwar noch formbegrenzend bleibt, nicht aber formerklärend. Aus der reichen und überreichen Schiebung der Glieder gegeneinander entsteht ein unbestimmbares, in scheinbarer steter Bewegung befindliches Ensemble, in dem man nicht mehr nach der einzelnen Linie frägt. Da aber, wo die Form sich in einfacher Ruhe klar vor uns ausbreitet, ist auch die Kontur scharf begrenzt.

Auf der Modeneser Madonna haben wir nun die Übertragung jenes Ausdrucksmittels auf etwas, zu dem es logischerweise nicht paßt. Die symptomatische Schulerscheinung! Auch wo er völlig

Zeit der durcheinanderwirbelnden Putten von San Paolo ebenso wie überhauptt nach der Franziskusmadonna für Correggio ausder „Madonna della Scodella" oder in der „Nacht", hat Correggio der Kontur niemals jene Vertriebenheit und Verblasenheit gegeben, die wir hier finden. Wir brauchen uns also nicht erst den Kopf zu zerbrechen, wie der Widerspruch zu erklären sei zwischen der Bewegungsarmut dieses Bildes, der eine Entstehung in der schließen würde, und der vorgeschrittenen formauflösenden Anschauungsweise, die daraus spricht.

malerisch und formauflösend gestaltete, wie in der „Pietà", in

Es ist das Werk eines Eklektizisten von geringem zeichnerischem Können, der sein Motiv bei Raffael entlehnte und in der Darstellung sich der scheinbar correggiesken Mittel bediente, indem er einmal den wohlgefälligen, von Correggio gepflegten Vorwurf der liebenden Mutter wählte und dann den vertriebenen Vortrag als das anwandte, was ihm das Wesentliche in Allegris Stil erschien.

Auch die Hände, schwer und rund, aber funktionsunfähig, sind eher raffaelisch als correggiesk. Die enge Herumführung des Bildrandes, so daß sich die Frau innerhalb des Bildrandes nicht aufrichten könnte, spricht schon für eine späte Entstehung; das ist die Form der Rondani, Anselmi, Amidiano, del Grano und des Parmiggianino. Wir werden aber noch mehr Zeichen dieser Zeit finden. Das noch ein wenig quattrocentistische Stickereiornament auf der Brust von Raffaels Madonna ist hier weggelassen und zugunsten einer Zusammenhaltung der Masse und zur Bereicherung des Eindrucks ist das Schleierende über die Brust hingeführt. Auch ist der einfach fallende Mantelstoff Raffaels durch einen reicher, wenn auch langweilig faltenden Schleier ersetzt und an Stelle der kleinen Detailangaben dort ist hier dafür gesorgt, daß sich breite Flächen dem Auge darbieten.

W. Schmidt (2) glaubt auch in diesem Bilde Rondani als Urheber zu erkennen: „ein stärker Rondanisches Bild läßt sich kaum denken". Ich glaube mich dieser Ansicht anschließen zu müssen.

8. Die heilige Familie.

(London, Charles Fairfax Murray.)

Einen ganz ähnlichen Fall haben wir bei der „heiligen Familie", die sich im Besitz von Ch. F. Murray in London befindet. Die Madonna mit dem Christkind auf dem Schoß neigt sich zu dem links unten stehenden kleinen Täuferknaben hinab, der dem Jesuskinde sein Rohrkreuzchen hinaufreicht. Aus der rechten Ecke blickt der Kopf des heiligen Joseph auf den Vorgang herab.

In diesem Falle müßte Correggio, wenn er der Autor wäre, bei sich selbst eine Anleihe gemacht haben, denn die Madonna und das Kind sind getreue Kopien eines Bruchstücks aus der Franziskusmadonna. Ist es schon unglaublich, daß Allegri ein Detail, das Raffael als integrierendes Glied einer zusammenhängenden Komposition gedacht hatte, in einer kleinen Tafel als selbständiges Bild verwendet hätte, so scheint es eine völlige Absurdität, daß dieser originale Künstler, der die Erfindungen mühelos aus dem Ärmel schüttelte, ein Bruchstück seiner eigenen, großen Komposition als kleines Tafelbild kopiert und nur seinem neuen Vorwurf ein wenig angeglichen hätte.

Die Figur der Madonna stimmt bis in die Details des Faltenwurfs zwischen den Knien hinein mit dem Dresdener Bilde überein. Aber dieses Argument würde allein nicht genügen, die Unechtheit zu beweisen, denn es möchte immerhin Leute geben, die entweder das Bild für einen ersten Gedanken zur Franziskusmadonna halten, wie augenscheinlich Gronau, der es 1513—1514 ansetzt, oder denen es eine eigenhändige Wiederholung, um irgend einen Besteller zu befriedigen, zu sein scheint.

Vor dem Dresdener Bilde kann es nicht entstanden sein. Denn die Abweichungen von der Franziskusmadonna, die sich zeigen, weisen deutliche Kennzeichen eines späteren Stiles auf. Es würde schon genügen, darauf hinzuweisen, daß die quattrocentistische Schärfe einmal, und dann die Freude an kleinen Zieraten, wie sie dem 15. Jahrhundert eigen war, hier einer verallgemeinernden breiten Erweichung der Formen bzw. einer Vermeidung des

zierlichen Ornaments gewichen ist. Die feine, messerschneidenscharfe Abgrenzung des Schleiertuchs auf dem Kopf gegen das Haar und den über das Haupt gelegten Mantel ist ebensowenig zu finden, wie die scharfe Trennung von dunklem Gewand und hellem Fleisch durch den harten Grenzrand des Brustausschnittes. Die etwas spitze, zierliche und darum noch so recht dem Empfindes des Quattrocento entsprechende Form des Gesichts ist einer mehr breiten, teigig modellierten Form gewichen. Große Flächen sind gemeint, nicht mehr die kleine Aufteilung der gezeichneten Flächen mit zartem, hineingefügtem modellierenden Schatten.

Die helle Fläche des Gesichts als Gesamtheit, die nur einen Augenblick durch die Dunkelheit der Augen unterbrochen wird, ist das Maßgebende, nicht mehr die gezeichnete und scharf umschriebene Form des Auges, der Nase und des Mundes, in welche die Dunkelheiten als modellierende Schatten hineingemalt sind. Darum ist auch das Antlitz viel mehr der scharfen Bestrahlung des Lichtes ausgesetzt als auf dem Bilde in Dresden. Die feinen modellierenden Schatten der Wange fehlen ebenso, wie jener zarte Schattenhauch, der auf dem Dresdener Bilde den Nasenbogen auf der rechten Seite gegen das Auge und die Braue abschließt.

Und dementsprechend steht das Helldunkel im ganzen auf einer viel weiter fortgeschrittenen Stufe als auf der Franziskusmadonna erreicht ist. Ein dunkler Hintergrund ist absichtlich gewählt, um die Schlagkraft des Lichtes zu steigern. Der ganz unmotivierte, dunkle Streifen auf der linken Seite hat nur die Aufgabe, dem Licht, das auf das Madonnenantlitz fällt, eine recht augenfällige Stärke zu geben. Und rechts verliert sich die Form völlig in einem schwarzen Loch. Das ist eine Nachahmung der Rechnung mit Massen von Hell und Dunkel, wie sie der späte Correggio ausübte. Der aber wußte, daß selbst der tiefste Schatten noch Farbe und Leuchtkraft hatte. Man hat ihm wohl das Mittel, nie aber die Qualität desselben, nämlich die wasserklare Durchsichtigkeit nachahmen können. Eine unmotivierte Gewaltsamkeit

aber, wie jener dunkle Streifen, bloß aus der Absicht heraus, irgendein Ausdrucksmittel in der Wirkung zu steigern, das hätte Correggio, dem die Selbstverständlichkeit des Ausdrucks über alles ging, niemals getan. Dem entspricht denn auch die stärkere Sprache der Glanzlichter auf dem Haar, dem Kopftuch, der Brust und den Schultern.

Und entsprechend dem vorgeschrittenen Helldunkel finden wir eine Erweichung der Linie. Die harte, wie mit dem Lineal gezogene Begrenzung des Kopftuchs der Madonna in Dresden auf der rechten Seite gegen den Himmel ist hier erweicht und fügt sich in einer schmiegsamen Kurve der Form des Kopfes, der etwas stärker geneigt ist als auf dem Dresdener Bilde, an.

Überall sehen wir diese Formerweichung und Verbreiterung am Werk. Der fein und klein faltende Schleier auf der Schulter der Dresdener Madonna ist durch allgemeine, breitere Falten ersetzt; die Hinführung desselben über die Brust fehlt. Eine solche Zerschneidung und die damit verbundene, scheinbare Kleinlichkeit schien dem Kopisten nicht mehr zu passen.

Auch die Veränderung, die der Maler mit dem Kinde vorgenommen hat, ist charakteristisch. Er hat es zunächst, um es zum Zentrum des Bildes zu machen, etwas weiter nach links gerückt. Correggio hatte, aus jener kirchlichen Scheu des 15. Jahrhunderts heraus, das linke Füßchen so in der Verkürzung gezeichnet, daß es die Scham des göttlichen Kindes verdeckte und ihm so den Stempel eines geschlechtslosen Wesens aufgedrückt. Der Maler unseres Bildes kennt diese Scheu nicht mehr. Alle Teile sollen zu sehen sein, deshalb wird die Verkürzung ein wenig verändert.

Und wenn man nun angesichts dieser Verbreiterung und Erweichung der Formsprache, für die der ganz allgemein, ohne Verständnis für die Struktur, mit breiten Farbflächen modellierte Josephskopf besonders bezeichnend ist, sagen muß, daß dieses Bild zweifellos nach der Franziskusmadonna entstanden ist, so sehe man einmal auf die Qualität des Dargestellten, um zu er-

kennen, daß Correggio jetzt völlig in der Frage der Autorschaft ausschaltet.

Die jammervoll schlechte, rechte Hand der Madonna, die zwar die Fingerhaltung der linken Hand der Maria in Dresden in Gegensinne nachzuahmen sucht, — soll die von Correggio herrühren? Da, wo keine Kopie vorliegt und die dem veränderten Vorwurf entsprechende, ergänzende Erfindung dafür eintreten muß, versagt eben der Maler. Das ist ein typisches Kennzeichen der Schulwerke. Auch die linke Hand der Madonna ist schlecht in ihrer Verkürzung. Sie sitzt da, wo sich auf dem Dresdener Bilde das verkürzte Händchen des Jesusknaben befindet, und der Maler hat jenes einfach vergrößert, um daraus die Madonnenhand zu machen. Auch die Qualität der Haare ist, verglichen mit der liebevoll behandelten Stofflichkeit der Franziskusmadonna, nicht annähernd gleichwertig.

Schließlich wäre noch ergänzend darauf hinzuweisen, daß das völlig unklare Standverhältnis des heiligen Joseph ganz und gar nicht mit der klaren Sachlichkeit Correggios zusammenzubringen ist, ebensowenig wie die mühevolle Hineinpressung in den engen Rahmen und die unbeholfene Zusammenfügung des Ganzen, das sich auch dadurch als das typische Werk eines Imitators ausweist.

Der kleine Täufer stammt aus der Madonna Bolognini; schon dadurch also, daß wir es mit einer Kompilation von Motiven aus zwei Bildern zu tun haben, die ganz verschiedenen Epochen angehören, erweist sich unser Bild als der Typus eines Schulwerks.

9. Die heilige Familie.
(Pavia, Museo Civico.)

Im Palazzo Malaspina (dem jetzigen Museo Civico) zu Pavia befindet sich eine kleine Tafel von sehr schlechter Erhaltung, die die heilige Familie darstellt. Vor einer nach hinten sich verlierenden Kolonnade sitzt Maria in erdbeerfarbenem Gewand mit einem weiten, blaugrünen Mantel mit bräunlich oliver Fütterung, den sie auch über den Kopf gezogen hat, so daß weder von ihren Haaren

noch von den Ohren etwas zu sehen ist. Sie hat das rechte Bein über das linke geschlagen und hält darauf das blonde Kind mit der rechten Hand, während sie mit der linken den rötlich blonden Giovannino heranführt, der das ihm entgegengestreckte Ärmchen des Christusknaben mit der rechten Hand streichelt. Links in der Ecke ist der kahle Kopf des heiligen Joseph zu sehen, rechts neigt sich, die rechte Hand auf die Brust gelegt, die heilige Elisabeth zur Madonna herab. Unten ist eine kleine Mauerbrüstung als Abschluß zu sehen, die etwa so breit ist wie der Streifen Luft über den Köpfen der Dargestellten. Dieser fehlt auf der Photographie von Anderson, die in diesem Punkt den Eindruck fälscht und das Hochformat in ein fast quadratisches umwandelt.

Morelli hat dieses Bild gleichzeitig mit der Madonna Bolognini im Mailänder Kastellmuseum für das Jahr 1513 angesetzt (1). Venturi will ein späteres Datum und begründet seine Zuschreibund und Datierung merkwürdigerweise mit der Übereinstimmung des Kostüms, dem über den Kopf gelegten Manteltuch (2).

Der wichtigste Grund, der die Entstehung dieses Bildes vor der Franziskusmadonna ausschließt, ist wieder einmal der fortgeschrittene Grad des Helldunkels. Wir haben in der Tat das „höchst malerische Spiel von Licht und Schatten", von dem Frizzoni (3) spricht, vor uns. Das über die Gesamtmasse hinflutende Licht ist zum maßgebenden Faktor für Stimmung und Raumschaffung erhoben, demgegenüber die Einzelgestalt in ihrer plastischen Erstreckung sowohl, als in ihrer linearen Begrenzung nichts mehr zu bedeuten hat. Das Spiel der Schlagschatten auf dem Grunde, die allseitig entstehenden dunklen Löcher und hellen Flecken, die Zerschneidung der bedeutungslos gewordenen Kontur, es sind in gesteigertem Maße alle jene Dinge, die schon des häufigeren als Argument gegen die Möglichkeit einer frühen Entstehung ins Feld geführt wurden. Damit steht im Widerspruch, um gleich einmal beim Räumlichen zu bleiben, die Unklarheit in der Frage der Figurendisposition. Wir müssen wohl annehmen, daß Maria auf erhöhtem Sitze thront, denn es wäre

sonst nicht möglich, daß die beiden anderen Heiligen, die offensichtlich aufrecht stehen, in Isokephalie mit der Madonna gegeben würden. Als Correggio aber sein alles durchflutendes Helldunkel in solchem Maße beherrschte, da gab er auch völlig klare Auskunft über die räumliche Stellung seiner Menschen und ließ nie derart peinliche Unklarheiten aufkommen.

Dem Helldunkel entspricht durchaus die Verwaschenheit der Umrisse, die sogar über die Auflösung der Grenzen der Madonna Campori hinausgeht. Alles schwimmt teigig ineinander, keine Form ist mehr fest umrissen und die flüchtige Allgemeinheit der Einzelformangabe geht selbst über alles hinaus, was wir in den anderen Frühwerken haben beobachten können.

Correggio käme schon aus diesem Grunde als Autor überhaupt nicht in Frage, denn ein annähernd ähnliches Verschwimmen der Form bei ganz bewegungsarmer, frontaler Disposition hat er niemals gegeben. Und die Qualität, die allerdings durch Übermalen noch herabgesetzt wurde, — man sehe die ganz unmögliche linke Hand der Madonna — ist seiner auch nicht annähernd würdig.

Er hatte, wie schon zum Überdruß häufig betont wurde, das Bedürfnis, über Formen und deren Projektion auf die Fläche aufzuklären; man sehe aber hier einmal den rechten Arm des Christkinds, der über die mütterliche Hand hingreift. Er ist zwar ebenfalls durch Renovation zerstört, aber soviel ist doch sofort zu erkennen, daß niemals der Versuch gemacht worden war, die Verkürzung des Unterarms linear zu erklären. Dem entspricht die linke Hand des Christkinds. Schwere Zeichenfehler finden sich in der heiligen Elisabeth, die einen mantegnesken Typus kopiert und von einem organischen Verständnis, z. B. in dem Körper des Christkindes, das eher einer aus Teig gekneteten Puppe gleicht, ist vollends nichts zu finden.

Möglich, daß das Bild mit seiner lächelnden Madonna auf irgend eine verlorene Komposition Correggios zurückgeht, auch die allgemein als Kopie angesehene Handzeichnung in Turin, die eine Vermählung der heiligen Katharina darstellt, scheint auf das

gleiche Vorbild hinzuweisen. Correggio aber als Autor anzunehmen, ist ganz ausgeschlossen.

Man hat vielleicht geglaubt, in der unbeholfenen Komposition, der Isokephalie und den noch vorhandenen Nimben etwas früh cinquecentistisches zu sehen und fand sich bereit, die Mängel mit dem noch nicht vollendeten Können des jungen Allegri zu entschuldigen. Der Stil aber, der den Errungenschaften des reifen Correggio angepaßt ist, spricht vor allem durch die „malerische" Anschauungsweise, die weit über die Möglichkeiten der Franziskusmadonna hinausgeht, gegen eine solche Annahme.

Wie wenig die Forschung zur Zeit Morellis eigentlich stilistische Kernfragen zu beurteilen wußte, geht daraus hervor, daß diese ganz verblasene Darstellung mit ihrer barocken Färbung von ihr ins selbe Jahr wie die Madonna Bologini gesetzt wurde, die mit ihrer noch im Grund zeichnerischen Sprache auch koloristisch nur eine konsequente Weiterentwicklung dessen ist, was Correggio in der Franziskusmadonna erreicht hattte.

10. Die Madonna von Sigmaringen.

Die Madonna mit der heiligen Anna und den zwei Kindern, die 1888 aus dem Londoner Kunsthandel für das fürstlich hohenzollernsche Museum in Sigmaringen erworben wurde, und die sich noch bis vor kurzem dort befand, gilt ebenfalls als Frühwerk unseres Meisters.

Der Grund für solche Zuschreibung kann nur darin erblickt werden, daß die Madonna in Typus und Kostüm entfernt an correggieske Bilder wie die Madonna Bologini erinnert, und daß das Jesuskind eine veränderte Kopie des Knaben auf der kleinen Madonna mit musizierenden Engeln in den Uffizien ist. Ferner mochte die heilige Elisabeth, die eine Wiederholung der gleichen Heiligen auf Mantegnas heiliger Familie in Dresden ist, denen gerade recht kommen, die den Schulzusammenhang Correggios mit Mantegna in den Vordergrund des künstlerischen Werdegangs unseres Meisters rücken möchten. Außerdem erinnert noch die

Hand der Maria, die das Füßchen des Kindes stützt, so auffallend an die der sogenannten Zingarella in Neapel, daß man an eine direkte Entlehnung glauben muß.

Es ist schon eingangs in lebhaften Zweifel gezogen worden, daß Correggio in seinen Bildern wörtliche Kopien nach anderen Meistern oder gar nach sich selbst brachte. Hier auf unserem Bilde wird das Mißverhältnis gar zu laut. Der Mantegneske Kopf der Elisabeth steht völlig ohne allen Zusammenhang mit ganz hart und kleinlich gezeichneten Falten und hart modelliertem Gesicht neben der breit und vertrieben gemalten Madonna, die völlig jenen pseudo-correggiesken Darstellungsstil repräsentiert, der uns auf der Madonna Campori und der Madonna Malaspina entgegengetreten war. Der breit vom Kopf über Schultern und Arm herabfallende Mantel, der in der Absicht, für ein reiches Helldunkel zu sorgen, so angeordnet worden ist, und der einen Faltenwurf hervorbringt, der entfernt an den späten Correggio erinnert, macht die Stillosigkeit doppelt deutlich. Nimmt man nun hinzu, daß das Standverhältnis der Elisabeth ganz unklar ist, deren Kopf nur eben da hineingefügt wurde, um ein Loch in der Komposition notdürftig zu flicken, und daß das Jesuskind da, wo es sein Vorbild verändert, so traurig verzeichnet ist, daß es einen dauern kann, so versteht man ganz und gar nicht, wozu man sich bemüht, die Zuschreibung eines so schlechten Bildes, das augenscheinlich aus vielerlei Vorlagen zusammengezimmert ist, an einen der originalsten Meister der Kunstgeschichte aufrecht zu erhalten.

Gewonnen wird damit nur eine heillose Verwirrung über den Begriff seiner Persönlichkeit, verloren aber wird nichts, wenn man die Tafel zum alten Eisen wirft.

11. Die Madonna Bolognini.

(Mailand, Museo artistico municipale.)

Um dem verneinenden Charakter dieser Abhandlung einen positiven Abschluß zu geben, sei es mir erlaubt, den vielfachen

willkürlichen Zuschreibungen ein Bild als Gegenprobe gegenüberzustellen, das zwar wahrscheinlich einige Jahre nach der Franziskusmadonna entstanden ist, das aber noch deutlich den Zusammenhang mit ihr zeigt und gleichzeitig die neuen Wege, die sich vor dem jungen Genie auftaten, und das somit die Brücke zwischen dem ersten bekannten Bilde und den später folgenden gesicherten Werken schlägt. Es ist die sogenannte Madonna Bolognini, also genannt nach ihrem ehemaligen Besitzer. Sie kam aus der Ambrosiana zuletzt in das Kastellmuseum von Mailand.

Die Madonna in leuchtend kirschrotem Gewande, über das ein tief blaugrüner Mantel mit leuchtend gelbem Seidenfutter geworfen und über den Kopf gezogen ist, sitzt auf einer Rasenbank vor einer in blauem Duft schimmernden Hügellandschaft, die nach links durch einen Pilaster mit anschließender architektonischer Wand dem Blick entzogen wird. Sie hat die rechte Hand über die Brust ihres göttlichen Sohnes gelegt und hält ihn so auf dem Schoße fest, während sie gleichzeitig mit den Fingerspitzen dieser Hand das linke Ärmchen daran hindert, nach dem Rohrkreuz zu greifen, das der von links herantretende Täuferknabe hinaufreicht. Ihre überaus sensitive linke Hand ist eben im Begriff, ihm dieses Spielzeug abzunehmen.

Leider hat dieses köstliche kleine Bild bei der Übertragung auf Leinwand sehr gelitten. Es wurde zu stark geputzt und dabei die oberste edelste Schicht auf immer genommen. Einige Löcher sind notdürftig geflickt; der Malgrund, namentlich in der Landschaft und den jetzt etwas öde wirkenden, dunklen, grauen Streifen der einwärts laufenden Wand, kommt auf der linken Seite durch.

Was dieses Bild unmittelbar mit der Franziskusmadonna verbindet, ist einmal die Formsprache, die im Wesentlichsten noch in höchster Sorgfalt und Treue alle Einzelheiten beobachtet, wiedergibt und erklärt und zu solchem Ende die formbeschreibende Linie noch als das eigentliche Element anerkennt. Jede Einzelheit des feinen Gesichtsovals der Maria, die Augen mit den hohen Brauen, die so sehr an die Franziskusmadonna erinnern, die feine

rassige Nase und der bis in alle Winkel durchgeführte lächelnde Mund verraten ebenso wie die mit höchster Delikatesse gezeichneten Hände den Meister des Dresdener Bildes.

Die Haare der Maria sind bei dem jetzigen Erhaltungszustand nicht mehr recht zu erkennen. Nach einigem Suchen findet man aber doch links in der Schattendunkelheit des Kopftuchs verborgen, eine lange weiche Locke, wie sie auch die Dresdener Madonna zeigt.

Und nun sehe man, wie diese Hände zugreifen! Nur eben mit den Fingerspitzen tastet die Mutter auf das Ärmchen des Sohnes und schon zittert alles Gefühl durch dies wundervolle Organ hin.

So linear aber auch eine solche Hand empfunden ist, so beginnt doch die Linie schon ihren Einzelwert zu verlieren und den großen, zu einer Einheit verschmolzenen Flächen zu weichen. Die Hand, die dem Kinde über die Brust greift, ist nicht mehr, wie auf der Franziskusmadonna sorgfältig überall mit Grenzlinien gegen die Brust abgesetzt, ebensowenig wie der kleine Oberschenkel des Kindes, da, wo er mit dem Leib zusammentrifft, jene energisch betonte, gliedernde Trennungslinie aufweist. Vor dem Original sieht man eigentlich nur die einheitliche, große Fläche. Die obere Grenze der Hand wird durch den Schatten von dem Kinn des Kindes markiert.

Die Falten sind ein wenig breiter und voller geworden in ihrem Wurf, aber immer sieht man den fein unterschiedenen Vortrag in dem prächtig knisternden Seidenfutter des schweren Mantels, in dem zierlich sich brechenden Schleiertuch auf der Schulter; und zwischen den Knien wie am Ärmelaufschlag der linken Hand machen sich jene feinen Ornamentspielereien Luft, die auch auf der Franziskusmadonna ein so entzückendes, quattrocentistisches Geplauder geführt hatten.

Aber vieles ist anders geworden, der Künstler ist reifer, und neue Probleme haben sich aufgetan. Schon zeigt sich die Verschiebung des Gleichgewichts, der Schwerpunkt liegt links in jener steinernen Wand, während sich rechts die Landschaft öffnet.

Vor allem ist es aber das Helldunkel, was ganz neue Pfade wandelt. Noch immer herrscht eine gewisse Berücksichtigung der linearen Grenzen. Ganz wie es an jener Hand des heiligen Franz beobachtet worden war, finden wir, daß die einzelnen Fingerglieder durch den Grad des Helldunkels differenziert werden. Besonders charakteristisch ist die linke, frei in der Luft gehaltene Hand, bei der der tiefere Schatten auf dem ersten Gliede des kleinen Fingers die räumlich weitere Abspreizung von den anderen klar macht. Aber das Spiel ist reicher, der Reiz der in differenziertem Licht in verschiedenen Helligkeiten aufleuchtenden Farbe ist schon Problem geworden. Nicht nur der feinen Modellierung allein dient es, oder nur der Abstufung der dargestellten Personen je nach ihrer geistigen Bedeutung, die wir hier wie auf dem Dresdener Bilde noch finden, — das göttliche Kind hat das höchste Licht — sondern der koloristischen Bereicherung, der Schaffung neuer Kontraste und vor allem der Raumerschließung. Gerade hierin liegt das Neueste dieser Rechnung.

Das auf der linken Seite über den Kopf herabfallende Manteltuch hat nicht die Aufgabe, mit seinem kräftigen Schatten den Ansatz des Halses zu verschleiern und Unklarheiten zu schaffen, sondern eine starke räumliche Anregung dem Auge zu übermitteln. Gleichzeitig soll natürlich der tiefe, aber stets durchsichtige Schatten das Gelb des Mantelumschlages und den hellen Ton des Inkarnats zu besonderer Leuchtkraft steigern. Das Licht ist überhaupt zum Raumbildner geworden, wenn auch nicht zum alleinigen. Die Madonna ist so gegen den hinter ihr hervorragenden Baum gesetzt, daß die Kontur auf der rechten Seite überall dunkel gehalten ist, wo sie mit diesem Baum zusammentrifft und deshalb sein helleres Grün wie von der Sonne beleuchtet erscheint. Man spürt schon, wie die Luft zwischen der Frau und dem Gewächs hineinflutet.

Und gerade die Art, noch zeichnerisch zu sehen und doch dem Licht alles zu überlassen, ist außerordentlich bezeichnend für die historische Bedeutung dieses Übergangsstückes. Das Licht ist über

die Form hingegossen wie Wasser über eine plastische Figur, die in einem Gefäß liegt. Überall flutet es hinein und wird gerade da, wo die reichsten Achsenkontraste zusammentreffen, wie da, wo die zwei Kinderärmchen sich unmittelbar neben den kleinen Beinen des Christkinds und der Hand der Madonna kreuzen, zu einem wohltätig klärenden Medium. Es flutet hinter vorstehende Teile und bringt diese vom Hintergrund los, es verschleiert unbedeutende Stellen und läßt die Farbe da, wo sie ins Helle tritt, laut aufjauchzen, während es sie an anderen Stellen zu einem leisen Murmeln herabstimmt. Ihr Eigenleben ist gegenüber der Franziskusmadonna in bedeutendem Maße gewachsen; das ganze Bild bekommt durch das rastlose Auf und Ab eine bis dahin ungeahnte Bewegung.

Und dabei ist wohl zu beachten, daß das Bild nirgends unruhig wirkt. Ein stilles und tiefes Leuchten geht von der juwelenartigen Pracht der Farbe aus. Gerade in diesem edlen Material und seiner höchst sorgfältigen Verwendung liegt eine Garantie für unseren Meister. Es ist gleichzeitig höchst lehrreich zu sehen, daß es noch immer jene, auch in der Franziskusmadonna bevorzugten Primärfarben sind, die herrschen und die nur in außerordentlich reicher, durch das Licht bedingter Abstufung vorkommen, nicht aber jene knallig bunten Farben des Rondani, die man als charakteristisch für Correggio hielt, weil einige Bilder zweifelhaften Ursprungs sie aufweisen.

Und wie nun Farbe und Licht gemeinschaftlich zur Ausbeutung der räumlichen Verhältnisse benutzt werden, zeigt in besonders starkem Maße die Landschaft. Sie hat nichts von der kleinlichen Detailangabe jener Landschaften der besprochenen sogenannten Jugendwerke, sondern ist, wie die der Franziskusmadonna, in allgemeinen andeutenden Zügen gehalten, während dem organischen Leben der Figuren alles Interesse zugewandt ist. Es paßt auf diese Landschaft das Wort, das Wölfflin über die der „Mona Lisa“ aussprach: „Sie hat einen anderen Grad der Realität als die Figur“ (1).

Wie auf der Franziskusmadonna sich die Einfälle des Lichts mit den dazwischenfallenden Säulenschatten nach der Tiefe zu abwechselnd folgten und so das Auge zwangen, von einer Helligkeit zur nächsten zu eilen, um in die Tiefe zu gelangen, so folgen sich auch hier die hellen und dunklen Streifen in beständiger Auflichtung kontinuierlich nach der Tiefe zu. Es ist trotz des schlechten Erhaltungszustandes gerade dieser Stellen noch deutlich zu erkennen, wie das helle, sonnige Grün von Klee und Gras auf der Rasenbank abgelöst wird von dem Braun des Stakets dahinter, wie diese zwei Farben vereint zu einem bräunlichen Blaugrün in der Wiese wiederkehren, die unmittelbar dahinter, nach einer Unterbrechung durch einen helltürkisfarbigen Streifen, den man als Fluß deuten möchte, beginnt, um nun allmählich dieses Blau zum stets anwachsenden Ton zu machen und das Grün nach und nach ganz auszusondern, bis das Blau in dem völlig reinen Vergißmeinnichtton des Himmels versprüht.

Es würde ermüdend sein, auf den farbigen Reichtum, der mit den einfachsten Mitteln arbeitet, in allen Details einzugehen. Er ist wieder einmal das Resultat einer höchst bewußt angewandten Ökonomie der tätigen Kontraste, die diesmal bei dem einfacheren Vorwurf hauptsächlich in der Farbe lebendig werden. Seine Kenntnis der Mittel zur malerischen Beruhigung und Vereinheitlichung ist schon wahrhaft erstaunlich. Scharfe Kontraste von Hell und Dunkel stehen nahe nebeneinander, ohne je fleckig zu wirken; immer findet er einen vermittelnden Ton. Es ist fabelhaft schön, wie am Halsausschnitt der weiße Schleier zwischen das Fleisch und die starkfarbige Bekleidung geschoben wird, um dem Inkarnat nicht wehe zu tun. Das sind Errungenschaften, die er sich von nun an nicht mehr entgehen läßt.

Das Bild steht zwischen der Franziskusmadonna und den ersten wieder bekannten Tafelwerken mitten inne. Es mag zwischen 1515 und 1518 entstanden sein.

ANHANG. (1)

12. Die Judith.

(Straßburg, Kunstmuseum.)

Aus der Sammlung Murray in London kam durch Bode eine kleine Tafel ins Straßburger Museum, die dem Correggio zugeschrieben wurde. Dargestellt ist Judith, wie sie das Schwert noch in der Hand haltend, vor dem Vorhang des Feldherrnzeltes und beim Schein einer Fackel, welche die Dienerin in der Hand hält, das abgeschlagene Haupt des Holofernes in ein von dieser aufgehaltenes Tuch fallen läßt. Die Tafel ist in so jämmerlichem Erhaltungszustand und derartig übermalt, daß sie fast indiskutabel geworden ist. Immerhin läßt sich noch genügend daran erkennen, um sich ein Urteil zu bilden, ob die Möglichkeit einer Autorschaft Correggios besteht oder nicht.

Ch. Loeser (2) hat das Bild einer energischen Kritik unterzogen und Ricci (3), der noch einmal darauf zurückkommt, wiederholt. es könne ein Jugendwerk Correggios sein, das aber heute bis zur Unkenntlichkeit durch Übermalung entstellt sei. Venturi (4) aber und Gronau, letzterer mit Beziehung auf das Reisinger-Bild, sprechen sich entschieden für die Echtheit aus.

Der Darstellungsstil ist mit Correggio auf keine Weise zusammenzubringen. Die Allgemeinheit, mit der ein paar strähnige Gebilde in eine trübbraun untermalte Fläche als Haare hineingestrichen sind, hat nichts mit der Sorgfalt des großen Malers der Haare zu tun. Die ganz geringe Qualität und Funktionsunfähigkeit der Hände, ebensowenig wie die groben Verzeichnungen. (Der unmögliche Unterarm der Judith, die ganz unklare Verkürzung des Unterarms der Dienerin, wo drei Krähenfüße das Ellenbogengelenk markieren.) Die Falten, die nicht dem Gesetz der Schwere folgen, sondern ganz schematisch hingestrichen sind und wie Gips abstehen (z. B. am rechten Unterarm der Judith), die Drahthaare des Holoferneskopfes und vieles andere sind mit Correggios Kunst unvereinbar. Aber wenn wir nun auch uns be-

quemen wollen, alle diese peinlichen Mängel auf das Konto des Restaurators zu setzen, so bleibt noch genug um darzutun, daß dieses Bild nicht von Correggio herrühren kann.

Die Judith selbst geht augenscheinlich entweder auf das Vorbild der heiligen Katharina (bei Ritter v. Reisinger) oder auf eine beiden Bildern gemeinsame Vorlage zurück; die ganze Komposition aber auf einen Stich des Girolamo Mocetto nach Mantegnas Handzeichnung in den Uffizien. Die Abweichungen sind geringer als das, was gemeinsam ist. Aber darauf, daß wir eine Kopie vor uns haben, kommt es nicht so sehr an, als auf die Auffassung der Scene, die für Correggio unmöglich und für einen Italiener des 16. Jahrhunderts überhaupt höchst seltsam ist.

Der Vorgang spielt sich bei Nacht ab. Als Lichtquelle ist eine Fackel angegeben, die den grellen, ganz uncorreggiesken Farben auf dem schwarzen Grunde jenen knalligen, unerfreulichen Charakter gibt.

Wäre ein so sehr zum Thema erhobenes Helldunkel vor der Franziskusmadonna schon ein Ding der Unmöglichkeit, so ist die Auffassung des Helldunkels, wie sie uns hier entgegentritt, überhaupt etwas, was dem von Correggio geahnten Sinn desselben im Grund widerspricht. Während nämlich bei ihm die leuchtende Helligkeit das Primäre und das Spiel der durchsichtigen Schatten nur der pikante Reiz ist, der das Licht unterbricht, so finden wir hier das Dunkel zur Hauptsache gemacht, aus dem nur einzelne Teile, jäh vom Licht getroffen, heraustreten, und zwar von einem Licht, dessen äußere Quelle mit auf dem Bilde dargestellt ist; es kommt von der Fackel, die die Dienerin hält. Das ist durchaus der Sinn des nordischen Helldunkels, wie es in Rembrandt seinen Höhepunkt fand und von Dou und seinen Nachfolgern zur Manier ausgebildet wurde. Die äußerliche Art, mit der diese Lichtquelle und ihre Wirkung zum Vortrag gebracht werden, entspricht ganz der Gesinnung der niederländischen Manieristen wie des Gottfried Schalken und seiner Nachfolger. Mit jener bescheidenen modellierenden Helldunkel-Auffassung aber, wie sie uns aus der Fran-

ziskusmadonna entgegentritt, ist aber überhaupt kein Zusammenhang mehr vorhanden. Alle Form ist rücksichtslos durch die zerschneidenden Dunkelheiten vergewaltigt in solchem Maße, wie Correggio es niemals tat, ebensowenig wie er, der taghelle Maler des flutenden Sonnenlichts jemals ein so äußerliches Ding wie eine Fackel als Lichtquelle angegeben hätte. Ihm war die Steigerung des leuchtenden Lichtes über die Wirklichkeit hinaus der Zweck des Helldunkels; dieser Zweck wird natürlich nie erreicht, wenn die reale Quelle des Lichts mit angegeben wird.

Man wird finden, daß auch jene Larve der mulattischen Dienerin etwas ist, was viel eher der niederländischen Manier eigen ist als dem Empfinden eines Italieners vom 16. Jahrhundert. Von einer Mantegna-Kopie kann nicht mehr die Rede sein.

Wenn man es durchaus will, so nehme man einen Italiener als Maler an, dann aber einen aus dem 17. Jahrhundert, der aus vermeintlichen Correggio-Vorbildern ein Ragout nach niederländischer Art braute. In Correggios Oeuvre ist das Bild weder vor, noch nach der Franziskusmadonna unterzubringen.

13. Der musizierende Faun.
(München.)

Das höchst reizvolle, ganz kleine Täfelchen, das einen musizierenden Faun in schöner Landschaft darstellt, wird nur noch von ganz wenigen Forschern für eine Arbeit Correggios gehalten, dem es Morelli zugeschrieben hatte. Als entscheidendes Argument, daß es vor der Franziskusmadonna nicht entstanden sein kann, möchte ich darauf hinweisen, daß es in jenem malerischen Stile arbeitet, der es nicht mehr für nötig erachtet, in allen Dingen klar und deutlich zu sein und der alle organische Form, entsprechend der weiteren Distanz, die der Maler vom Objekt genommen hat, erweicht und vertrieben gilt. Besonders bezeichnend sind die Schattenlöcher, die an Stelle von sonst deutlich gesehenen und plastisch abtastbaren Augen stehen, und die verallgemeinernde, geknetete Form des Gesichts. Auch die Falten sind

ganz jener mehr impressionistischen Anschauung untergeordnet, die nicht mehr kleine, lineare Ornamentalphantasien, sondern ein flackerndes Spiel im Licht bevorzugt. Die Landschaft schließlich mit ihren „kalten, blauen und gelben Tönen" (1) erinnert so stark an venetianische Kunst, daß man allgemein an einen Venetianer als Autor gedacht und es abwechselnd dem Palma Vecchio oder dem Lotto zugeschrieben hat. Mir persönlich hat es immer viel wahrscheinlicher geschienen, daß Bonifazio Veronese der Urheber sei, doch würde der Nachweis eine Ausbreitung von Material erfordern, die weit über die hier gebotene Grenze hinausgehen dürfte. Soviel ist aber sicher: Der Maler dieses höchst reizvollen Bildes ist Herr und Meister über alle Errungenschaften der venetianischen Technik. Correggio aber zeigt an keiner anderen Stelle seines authentischen Werkes eine nachweisbare Spur davon. Solche Errungenschaften wirft man aber nicht von sich, nachdem man eine Probe davon in einem kleinen, kaum eine Spanne messenden Täfelchen gegeben hat. Schon aus diesem Grunde scheidet das Bildchen aus dem Oeuvre unseres Meisters mit vollkommener Sicherheit aus.

14. Die Madonna mit musizierenden Engeln in Wolken.

(Florenz, Uffizien.)

Es bleibt noch ein Bildchen zu besprechen, das Morelli dem Correggio als eines seiner ersten Arbeiten vindiziert hat und das deshalb ganz am Schluß besprochen werden muß, weil ein Grund für eine solche Zuschreibung einfach unerfindlich ist. Morelli (1) behauptet wohl, die Ohren, die Falten und die Hände verrieten deutlich den Meister, aber das einzige zuverlässige Objekt, das uns einen solchen Vergleich gestatten würde, läßt uns völlig im Stich. Weder die Hände, noch die Falten, die hier sehr laut mitreden, noch das eine sichtbare Ohr des linken Engels, hat irgend etwas, was man mit den gleichen Dingen auf der Franziskusmadonna vergleichen könnte. Ja, wenn man genauer darauf hin-

sieht und die starren, offenen Augen der Madonna mit jenem unendlich gefühlvollen Herabblicken der Dresdener Gottesmutter oder den langweilig gezeichneten Mund, der bei allen, mit Ausnahme des geigenden Engels auf der rechten Seite, in gleicher Weise geöffnet ist, mit den gleichen Gebilden auf der Dresdener Madonna vergleicht, so findet sich überhaupt keine Verwandtschaft mehr. Auch die langweilig fließende innere Gesichtskontur der Madonna kommt nicht im entferntesten auf neben dem melodischen Fluß der Kurven auf dem Dresdener Bilde, die mit so eminentem Verständnis dem konstruktiven Aufbau des Knochengerüsts sich anschmiegen. Gerade der rechte Engel aber in seinem sehr beherrschten Kontrapost und der reichen Körperbewegung, in sehr geschickter Verkürzung gezeichnet — Morelli findet mit Recht einen Anklang an Tizian darin — beweist, daß wir in dem Maler unseres Bildes keineswegs einen Anfänger, sondern einen Mann von reifem Können vor uns haben. Und dementsprechend steht auch die Qualität alles übrigen sehr hoch. Aber von correggieskem Geist, oder von seiner Faktur, wie wir sie einzig aus der Franziskusmadonna zu erkennen vermögen, ist nichts zu spüren. Gerade für ihn, dem die geistige In-Beziehung-Setzung der Beteiligten so am Herzen lag, und der seiner Madonna mit dem heiligen Franz jenes In-sich-Abgeschlossene in so hohem Grade gegeben hat, ist die geistige Zusammenhangslosigkeit, mit der die Figuren hier im Bilde beieinanderstehen, unmöglich. Wohin blickt jener Leier-spielende Engel links? Hat er überhaupt etwas anderes in der Scene zu schaffen, als eine Gegenfigur zu jenem geigenden Jüngling auf der anderen Seite zu geben? Wohin starrt die Madonna? Gewiß nicht auf das Kind, sondern daran vorbei ins Leere. Auch den Händen des linken Engels und der Madonna, die beide in Haltung und Zeichnung nicht gegeneinander differenziert, sondern fast völlig identisch sind, fehlt ihre eigentliche Bestimmung; sie handeln nicht. Schließlich ist das Vorkommen der Engelsköpfchen oben in den Wolken durchaus kein genügender Beweis für die Authentizität; sie kehren

nicht nur auf der Franziskusmadonna wieder, sondern finden sich häufig auf oberitalienischen und vor allem venetianischen Bildern. Auch die kaleidoskopartig bunte Farbe mit ihren starken Tönen von Karmin, Blau, Grün, Gelb und Kirschrot ist nicht mit dem kühlen Gesamtton der Franziskusmadonna vereinbar; ebensowenig der unreale Vorgang des Ganzen in Wolken. Correggio steht anfangs noch ganz auf dem Boden der irdischen Tatsächlichkeit. Die Vision der auf Wolken einherschwebenden göttlichen Jungfrau findet sich nur ein einziges Mal, nämlich auf der Sebastiansmadonna. Das vermenschlichende Empfinden der Hochrenaissance war ganz auch das seine.

Man hat früher Tizian als den Meister genannt. Wenn das nun auch nicht aufrecht zu erhalten ist, so mag man doch wieder einmal versuchen, in dem Kunstgebiet von Venedig nach dem Meister zu forschen. Elemente der venetianischen Kunst, gar mit Anklängen an Tizian und Giorgione, finden sich, wie gesagt, in der Franziskusmadonna nicht. Ferraresisch aber, oder auch nur Emilianisch, ist das Bild weder in Auffassung, noch in der bunten Pracht seiner Farbe.

NACHBEMERKUNG:

Während der Drucklegung haben sich einige der hier behandelten Fragen etwas verschoben, und es muß kurz darauf hingewiesen werden. Der Besitzwechsel, der einige Bilder betroffen hat, ist von geringerer Bedeutung. Wichtiger ist das inzwischen erfolgte Erscheinen des Bd. VII, 3 von *A. Venturis* „storia dell' arte", in der (S. 1152 ff.) die Lehre von den Jugendwerken zwar ganz in der alten Weise wiederholt, aber doch auch einiges Neues gesagt wird. Venturi fügt der bekannten Bilderfolge noch ein weiteres Werk hinzu, das sich in der *Mailänder Sammlung Villa* befindet, und das mit seiner völlig barocken Darstellungsweise die von Morelli aufgestellte Reihe noch toller verwirrt. Es ist ganz sicher nicht vor 1540 entstanden. Außerdem setzt Venturi, gestützt auf geringe Gründe, C.'s *Geburtsdatum vor* 1489, statt dem bisher allgemein festgehaltenen 1494, an. Seine Behauptung, auf die nicht näher eingegangen werden kann, steht aber auf schwachen Füßen. Im Wahrheitsfalle hätte sie aber für unseren Zweck die große Bedeutung, daß der junge Correggio, und mit ihm sein Frühstil noch weiter ins Quattrocento zurückrücken, und der Versuch, die besprochenen Bilder nun noch irgendwie mit seinen Frühwerken zu identifizieren, zur reinen Absurdität herabsinken würde. Auf die Komplikationen, die dadurch für seine *Schulfrage* heraufbeschworen wird — er könnte Mantegna noch persönlich gekannt haben — kann im einzelnen nicht eingegangen werden.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL I

1. Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838. Bd. 2. S. 81.
2. Julius Meyer, Correggio. Berlin 1871. S. 81.
3. Ebenda. S. 85.
4. Ebenda. S. 72.
5. Tiraboschi, Cenni biographici sul Correggio, Modena 1786. VI. S. 287.
6. Es muß beachtet werden, daß alle diese Zuschreibungen von „Jugendwerken" niemals aus dem Gesichtspunkt heraus entstanden, sie seien vor der Madonna des heiligen Franz gemalt! Wenn Tiraboschi a. a. O. sagt, daß in dem Abschied Christi etwas „von der Trockenheit der ersten Werke" liege, so hat er die Madonna des heiligen Franziskus, das Vierheiligenbild und vor allem die Ruhe auf der Flucht vor Augen. Diese Beziehung leuchtet ja auch ein. Gerade aber darin, daß man von diesen zwei letzteren Bildern ausging, liegt der verhängnisvolle Irrtum, der bei den sämtlichen zugeschriebenen Jugendwerken vorwaltet. Morelli, der es dann endgültig vor die Franziskusmadonna verwies, macht die Verwirrung erst vollkommen.
7. Rumohr, Italienische Forschungen.
8. Vgl. G. Gronau, Correggio. Stuttgart und Leipzig 1907.
9. Lermolieff, Die Galerie zu Dresden und München. Leipzig 1891. S. 196 ff.
10. „Concetto fondamentale e Metodo", Einleitung zu „della pittura Italiana". Miliano 1897.
11. Lermolieff, Galerie Dresden. S. 196.
12. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Dr. Pollacek vom Straßburger Museum.
13. Corrado Ricci, Antonio Allegri da Correggio, sein Leben und seine Zeit. Berlin 1897.
14. Henry Thode, Correggio. Bielefeld und Leipzig 1898.
15. G. Gronau, Correggio.
16. J. Strzygowsky, Das Werden des Barock bei Rafael und Correggio. Straßburg 1898.
17. W. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. 1911. Bd. 3. S. 94.
18. Monatsberichte für Kunst und Kunstwissenschaft. München 1903. Bd. 3. S. 1—6, 47—49, 266 u. 267.
19. T. de Wyzewa, „Apropos d'un nouveau livre sur le Corrège" (gemeint

ist Gronaus Correggio), Revue des deux mondes, Bd. 40, 4. S. 463 ff. Paris 1907.

20. Man fühlt sich in der Tat an den unsinnigen Satz erinnert, den Lanzi ausspricht und der ein so grelles Licht auf die Konfusion wirft, in der sich damals die Begriffe über Correggio bewegten, „mir ist wahrscheinlich, was ich einst hörte, Correggio habe sich in mehreren Stylen versucht, ehe er den gefunden, der ihn auszeichnete, und dies sei der Grund, warum er manchen nicht ein, sondern mehrere Maler scheine." (Geschichte der italienischen Malerei II, S. 307.) Wenn man ihn freilich nach wie vor mit eiserner Ausdauer alle die Bilder zuschreibt, die man inzwischen seit Ricci über die Periode von 1515—1518 verteilt hat, muß man in der Tat immer noch glauben, Correggio sei nicht „ein, sondern mehrere Maler" gewesen. Man möge doch lieber die Konsequenzen aus dieser Erkenntnis ziehen, als versuchen die Widersprüche damit zu beschönigen, daß man diese Epoche, wie Ricci es tut (S. 121), „die mühevolle" nennt.
21. Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien, neue Folge. München und Leipzig 1910. S. 124.
22. a. a. O. S. 59/60, 105.
23. Vgl. Meyer, S. 94—98, 304/5 und Urkundenbeilage S. 456—58. Ricci, a. a. O. S. 99—101. Gronau S. 158 (zu S. 13), außerdem an vielen anderen Stellen, die das Bild erwähnen.
24. Ricci S. 110, „Die Entstehung später als die Franziskusmadonna ansetzen, hieße den Entwicklungsgang der Correggioschen Werk verwirren, uns unverständlich machen". Dagegen möchte es Berenson, „Burlington Magazine 1912, S. 303", wo sich auch eine sehr gute Reproduktion findet, wieder nach der Franz. Madonna, etwa 1515, entstanden wissen. Er findet merkwürdigerweise eine größere Freiheit darin. „The sheme of the Ashburton picture seems to mark an advance on the more formal composition of that altarpiece, yet it is clearly not much later."
25. Vgl. Meyer, a. a. O. S. 102.
26. Vgl. ebenda S. 103.
27. L. Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. Leipzig 1831. Bd. 2, S. 304.
28. Waagen, a. a. O. S. 81.
29. Es sind mir nachträglich Zweifel aufgestiegen, ob dieser Einwand Meyers haltbar ist. Der Kunsthändler Armanno, der von Lanzi als Kenner sehr hoch geschätzt wurde, wohnte augenscheinlich in Bologna und nicht in Rom. Man kann es aus vielen Stellen schließen, so Bd. 2,

S. 281: „Eins derselben sah ich zu Bologna in Armannos Arbeitszimmer". Auch bei der Erzählung, wie Armanno das „Original" des Vierheiligenbildes an sich gebracht und gereinigt habe, ist von Rom mit keinem Wort die Rede (II. S. 304/5). Das Ashburton-Bild stammt nun aus Bologna. Es könnte ja wohl aus Armannos Händen in die Sammlung gelangt sein, oder Waagen hat gewußt, daß es aus Bologna stammte und den Namen der Sammlung irgendwie verwechselt.

30. Meyer, a. a. O. S. 458.

31. Ricci, S. 111 ff.

32. Siehe Schlußbemerkung von Testament 2 im lateinischen Text von Anmerkung 33.

33. Ich lasse die drei Urkunden hier noch einmal im Originaltext folgen.

I. Esse voluit fabricam sancti Quirini cum hoc pacto et conditione qd agentes dictae fabricae teneantur et obligati sint facere unam capellam cum uno altare cum una anchona cum quattor sanctis S. Lionardus, S. Martha, S. Petrus Apostolus, et S. Maria Magdalena.

II. (Fassi) Heredem universalem instituit, fecit, et esse voluit ecclesiam seu monasterium S. Dominici quod est positum extra et prope clastrum terrae Corrigiae cum hac tamen conditionem quod fratres dicti monasteri teneantur et obligati sint erigere seu erigi facere et fabricare expensis creditatis ipsius testatores capellam unam cum uno altare in dicta ecclesia S. Dominici cum anchona pulchra, et in ipsa anchona depingi facere imagines Beatae Mariae semper Virginis, S. Petri Apostoli, S. Lionardi, S. Mariae Magdalenae, et S. Marthae. (Von diesem Testament gibt Ricci S. 111 die ganze falsche Inhaltsangabe, er habe neben San Quirino auch San Domenico zur Erbin eingesetzt, während die lateinische Urkunde deutlichst sagt, „Heredem universalem instituit ecclesiam seu monasterium S. Dominici".

III. (Fassi) Instituit heredem Ecclesiam seu hospitale S. Mariae della Misericordia... gravando ipsum hospitale in perpetuum unam missam ad suum altare S. Marthae et cantare, facere unam missam in die festivitatis S. Marthae antedictae.

34. Ricci, S. 144.

35. Publiziert in Archivio storico dell'arte I. 1888. S. 90.

36. I. Malaguzzi, alcune cose tratte dai diari reggiani di Alfonso Visdomini. Reggio 1881. Zitiert von Ricci, S. 145.

37. Meyer, S. 363, meint, diese Kopie in Albinea gehe vielleicht auf ein

anderes verschollenes Bild Correggios zurück, das sich möglicherweise in Reggio befunden habe und von dort nach Albinea gekommen sei. Damit würde sehr gut die Bemerkung Pungileonis übereinstimmen, das Mailänder Exemplar stamme ursprünglich aus der Kirche San Rocco zu Reggio. Natürlich bleibt auch da nicht ausgeschlossen, daß die Kopie auf das Werk eines Nachahmers des Correggio zurückgehe. Correggio hätte die Franziskusmadonna noch nicht mit der latinisierten Form seines Namens bezeichnet, sondern Antoius de Alegris. Meyer hat die sehr ansprechende Ansicht geäußert, daß der Maler die latinisierte Form erst seit seiner Aufnahme in die Cassinesische Kongregation geführt habe. „In der darüber aufgesetzten lateinischen Urkunde übersetzten die gelehrten Benediktiner von San Giovanni in Parma, wie das damals unter den Humanisten Brauch war, den Namen Alegris durch laetus" (a. a. O. S. 45). Der Kopist, der andere Werke von Correggio kannte, setzte (bona fide oder zum Zweck bewußter Fälschung?) die lateinische Form darunter.

Es sei bemerkt, daß der Katalog der Brera von Malaguzzi-Valeri als Provenienz für das Mailänder Exemplar angibt: Da Montalto, Collegio di Bologna 1811.

38. Vgl. Meyer, S. 87.
39. P. Schubring, Monatshefte für kunstwissenschaftliche Literatur 1907, S. 108/9 (anläßlich der Besprechung von Gronaus Correggio).
40. Berenson, Italienische Kunst, deutsch von Jul. Zeitler. Leipzig 1902. S. 47.
41. a. a. O. S. 123.
42. G. Frizzoni, „Lorenzo Lotto, e Antonio Allegri detto il Correggio". „Emporium" Bergamo 1896.
43. Auch Meyer hat schließlich seine höchst energischen Zweifel an der Echtheit widerrufen. Vgl. J. P. Richter in Dohmes Kunst und Künstler. 1897. Nr. 74.
44. Scanelli: Il microcosmo della pittura. Cesena 1657. S. 284.
45. Barri, Viaggio pittoresco. Venetia 1671. S. 94.
46. C. Luminosi, In Rivista d'arte 1909. Bd. 6, S. 259—61.
47. Ebenda.
48. Brief des Giov. Batt. Pelli an den Grafen Fabrizi, Gouverneur von Carpi und Correggio, vom 16. Februar 1788, s. Luminosi a. a. O.
49. Ebenda.
50. T. de Wyzewa, a. a. O. S. 460.
51. Georg Gronau, Correggio.

ANMERKUNGEN ZU KAPITEL II

1. Die Franziskusmadonna.

1. Die darauf bezüglichen Urkunden sind am übersichtlichsten zusammengestellt in J. Meyer, Correggio, Leipzig 1871. Urkundenanhang.
2. Karl Voll, Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge. München 1910. S. 130. „Die meisten der Heiligen auf dem Dresdener Bilde, vor allem die Madonna, leben ihr Leben für sich. Sie wissen gar nicht, daß es ein Publikum gibt, und gerade der heilige Johannes, der sich ... mit so markanten Bewegungen, so lebhaft aufforderndem Ausdruck an den Beschauer wendet, beweist recht deutlich, daß er über dem Publikum steht und nur die Verbindung zwischen diesem und der in lächelnder Majestät thronenden Madonna herstellen will ... Es liegt etwas von religiöser Trunkenheit in der Auffassung des jüngeren Meisters (Correggio) und das ist nun eben echte Renaissancestimmung, jene Hoheit, wo im Kunstwerke nur überirdische, nicht alltägliche Zwecke verfolgt werden."
3. A. Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908. S. 48. „Auffallende Betonung der Höhefaktoren: steiles Dreieck, Säulen."
4. J. Strzygowsky, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Straßburg 1898. S. 88/89. Vgl. auch A. Riegl, a. a. O. S. 47/48: „Das Rotieren unten, verkehrte Symmetrie in Haltung und Blick, in der Madonna Drehung, zwei Engel direkt rotierend."
5. Eastlake, Materials for a history of oil painting. S. 227. „*It has a certain hardness in the outlines* proving that at an age of twenty Correggio had not attained that richness and plenitude of manner which soon after characterised his works."
6. Voll, a. a. O. „An Stelle der Filigranarbeit und der kunstgewerblichen Ausgestaltung der Fläche (der Vittoriamadonna) ist eine erstaunliche Einfachheit getreten."
7. Hier fängt allerdings schon etwas an, sich zu regen, was den kommenden Correggio verrät. Die Kontur am Kopf des heiligen Franz ist nicht mehr ganz der Spiegel des Objekts; sie sagt nicht mehr durch ihre bloße Artikulierung: hier ist die Nase, hier die Stirn, hier das Kinn usw., sondern das Leben der Teile beginnt sich ohne Rücksicht auf die Umfassungslinie nach innen zu verlegen, das Auge als bloßer Dunkelheitswert innerhalb großer heller Flächen beginnt, wenngleich nur leise, über die Sprache der Linie zu herrschen. Die Schiebungen von

Hell und Dunkel fangen an, wichtiger zu werden, als die, dem Blick die Richtung weisende Bahn der Kontur. Immerhin ist das aber nur ein bescheidener Anfang zu der später sich herausbildenden völligen Verneinung der Randlinien.

8. Voll, a. a. O. S. 134/35 bemerkt, daß Correggio das Jesuskind nicht stehend, wie Mantegna, sondern sitzend gebildet habe, u. a. aus dem Grund, damit es die schöne Silhouette der Mutter nicht zerschneide.
9. Ricci a. a. O. S. 59. „Gleiche Verkürzung der geöffneten Hand." — Als Kuriosum sei hier hinzugefügt, daß Meyer (S. 283, Anmerkung) meint „Die ausgestreckte Hand der Madonna (auf Correggios Bild) sei weniger schön, als die auf Mantegnas Madonna della Vittoria". Ein solches Urteil ist besonders verwunderlich, wenn man bedenkt, daß zu Meyers Zeit die Vorliebe für die Kunst der Hochrenaissance doch noch sehr über die des Quattrocento dominierte.
10. Voll, a. a. O. S. 123. „Mag Mantegnas Bild den spätesten Stil des Quattrocento zeigen, so gehört es ihm eben doch an und Correggios Madonna mag dem frühesten Stadium der Hochrenaissance angehören, sie ist nicht mehr Kunst vom 15. Jahrhundert". — S. 133: „Correggio überwand nicht nur Mantegnas Stil allein, sondern den des 15. Jahrhunderts".
11. Ricci, a. a. O. S. 104.
12. U. a. Strzygowsky, a. a. O. S. 88/89. Riegl, a. a. O. S. 47/48 und andeutungsweise Voll in dem erwähnten Aufsatz der vergl. Gemäldestudien. Auch Wölfflin deutet in „Barock und Renaissance" (1907) S. 45 darauf hin. Ferner Woermann, „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" (1911), Bd. 3, S. 93 und schließlich Berenson, „North Italien Painters", S. 137.
13. Strzygowsky, a. a. O. S. 88.
14. Riegl, a. a. O. S. 48. „Lokalfarbe ausgeglichen, auf Ton ausgehend".
15. A. Venturi, „Il maestro del Correggio" in L'Arte I. S. 282 (anläßlich der Kreuzigung von Bianchi Ferrari in Modena: Diejenigen, die das Bild einem deutschen Meister zuschreiben wollten ...) nella forte impronta settendrionale della scuola ferrarese videro riscontri colla scuola tedesca invece che *un particolare manifestazione dell' arte italiana.*
16. Die urkundlichen Belege hierfür finden sich in dem oben erwähnten Urkundenanhang von J. Meyer. S. 457.
17. Vgl. W. Waetzoldt, „Einführung in die bildenden Künste". Leipzig 1912. S. 202.
18. Die Rückwand des Thrones fällt noch nicht ganz mit der Ebene zu-

sammen, die man als Tangentialebene an das erste Säulenpaar sich gelegt denken mag; dahinter steht noch der heilige Antonius, der erst seinerseits an die erste Säule anschließt. Daraus folgt zunächst, daß die räumliche Tiefendimension des Thrones sehr gering ist. Wenn wir auch an den (unterdrückten) Fluchtlinien seiner Architektur die Erstreckung nach der Tiefe nicht ablesen können, so haben wir andere Maßstäbe, die uns zweifelsfreie Auskunft geben, in den Menschen neben dem Thron. Zunächst links der heilige Franz. Die Spitze seines rechten Fußes und das rechte Knie liegen in der Ebene, die man parallel zur Bildebene sich durch den unteren Sockelblock des Thrones gelegt denken kann. Seine Gestalt wird unmittelbar hinterschnitten von jenem kleinen Strauch am Boden, der gleichzeitig den hintersten Abschluß des Thronsockels bildet. Dazwischen erstreckt sich sein in Verkürzung etwa parallel mit der linken Thronseite orientierter Körper. Wir haben also nicht mehr als die Breite eines Menschen für die Tiefendimension des Thrones anzunehmen. Die Gegenprobe kann man rechts bei der heiligen Katharina machen, deren rechte Hand gerade mit der vorderen Kante den bereits etwas zurückspringenden zweiten Sockelblock abschneidet. Der Arm liegt auf dem bildeinwärts verkürzten Rande dieses Blockes und reicht mit dem Ellenbogen genau bis zu dessen rückwärtigem Abschluß, denn von hier fällt ihr Mantel senkrecht herab und hinterschneidet den Thronsockel. Damit kommen wir zu der verschwindend kleinen Dimension von etwa „einer Elle" für diesen Block, auf dem nun noch einmal der Sitz zurückgeschoben und ein Schemel davorgestellt ist. So kommt eine ganz enge Sitzgelegenheit für die Madonna heraus, aus der vielleicht jenes merkwürdige Sitzen mit seitlich gedrückten Knien zu erklären ist.

Außerdem möchte ich darauf hinweisen, daß es aus konstruktiven Rücksichten unmöglich ist bei so geringen Tiefendimensionen die Halbsäule, die den Thron trägt, als *Rund*säule aufzufassen, obwohl wir, da sie von den Putten und dem Oval mit dem Moses größtenteils überschnitten ist, nach ihrer positiven Erscheinung im Bilde nichts genaues ablesen können. Wir müssen uns nach der oben gemachten Reflexion bequemen, *auch sie als auf ovalem Grundriß aufgebaut zu denken,* wenn wir nicht, was ja bei dem architektonischen Empfinden Correggios nicht ausgeschlossen wäre, eine in diesem Punkt unklare Raumvorstellung voraussetzen wollen. Es wäre interessant, damit feststellen zu können, daß Correggio jene Architekturform des Ovals, die dem späteren Barock als Ausdrucksmittel soviel galt, nicht nur in der

Plakette (auf die Wölfflin Bar. u. Ren. S. 45 hinweist), sondern auch als Grundrißform angewandt hat. Das würde sehr wohl mit jenen Kolossalsäulen zusammengehen, die auch um 1515 der Architektur noch keineswegs geläufig waren.

19. An dieser Art der gegenseitigen Steigerung von Hell und Dunkel durch nahes Zusammenrücken von einfallendem Licht und dazwischen geschobenen Schlagschatten ist deutlich der Einfluß Lionardos zu spüren. Diese Lehren waren damals für die Emilia noch etwas ganz neues. Lionardo spricht wiederholt in seinem „Traktat" von der Wichtigkeit, Schatten und Licht zum Zwecke gegenseitiger Steigerung nahe zusammenzurücken. Es würde zu weit führen, alle die Stellen namhaft zu machen. Vgl. die Zusammenstellung in dem meisterhaften Exzerpt, das Seidlitz in „Lionardo da Vinci", Berlin 1910, Bd. 1, letztes Kapitel, gibt. S. 357/58.
20. Meyer, a. a. O. S. 289.

2. Die heilige Nacht
(Crespi).

3. Abschied Christi
(Benson).

1. In Dohmes „Kunst und Künstler". 1879. Nr. 74. S. 11.
2. A. Venturi, „La galleria Crespi". 1900. S. 2. „Il Correggio creò un dramma." Das ist sehr bezeichnend. Die Franziskusmadonna und damit der frühe Stil Correggios weiß noch nichts von einem Drama. Übrigens kann man aus Venturis Beschreibung sehr gut herauslesen, warum das Bild den modernen Italienern so gut gefällt.
3. Vgl. Wölfflin, „Die klassische Kunst". 1908. S. 186. (Anläßlich des jüngsten Gerichtes von Michelangelo.) „An Christus selbst ist die Maria angehängt, ganz unselbständig, wie man in der Architektur jetzt den Einzelpilaster mit einem begleitenden Halb- oder Viertelpilaster verstärkt."
4. Berenson, „Italienische Kunst". Leipzig 1902. S. 46.
5. Die Galerie München und Dresden. S. 198.

4. Die Anbetung der Könige.
(Brera).

1. Vgl. Le Galerie Nazionale Italiane. 1892. S. 112.
2. T. de Wyzewa, Revue des deux Mondes. Bd. 40, S. 458.

5. Vermählung der heiligen Katharina

(Ritter v. Reisinger).

1. The Burlington Magazine XIV. S. 302.
2. Wie ist die Situation der heiligen Anna zu erklären? Kniet sie? zu ebener Erde oder auf erhöhtem Untersatz? Steht der heilige Joseph? gerade oder in vorgebeugter Stellung? Wie ist das unbeschreiblich peinliche Knien der Madonna mit dem untergeschlagenen rechten Unterschenkel und dem gleichzeitig hochgestellten linken Knie zu erklären?
3. The Burlington Magazine, a. a. O. S. 304.

6. Vermählung der heiligen Katharina

(Dr. Gust. Fritzoni).

1. Galerie Dresden. S. 196.

Anhang

(Fr. Mar. Rondani).

1. Monatsberichte für Kunstwissenschaft. München 1903.
2. Ricci, La R. Gal. Parma. 1896. A. 141.
3. Ricci, La R. Gal. Parma. Il sposalizio della Madonna per la franchezza decorativa poco curante dei particolari ha caratteri communi ai dipinti del Rondani brillante decoratore ma un poco grossolano e trasandato.
4. Monatsberichte für Kunstwissenschaft. Bd. 3, S. 267.
5. Monatsberichte für Kunstwissenschaft. S. 47.
6. Les Arts, Nr. 44. 1905. Augustheft.

7. Madonna Campori.

1. Ricci, S. 117.
2. Monatsberichte für Kunstwissenschaft. III. S. 48.

8. Heilige Familie

(Ch. F. Murray).

9. Die heilige Familie

(Pavia).

1. Morelli, Galerie Dresden, schon in der Ausgabe von 1880.
2. Venturi, La Galleria Crespi. Milano 1900. S. 12.
3. G. Frizzoni, Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge, 12. 1901.

10. Die Madonna von Sigmaringen.

11. Die Madonna Bolognini.

1. Wölfflin, Die klassische Kunst. 1908. S. 36.

Anhang. 12. Die Judith *(Straßburg)*.

1. Die Bilder, die in diesem Anhang besprochen werden, mußten dorthin verwiesen werden, da sie sich aus systematischen Gründen nicht in die Gruppe der übrigen Werke wohl einfügen ließen.
2. Archivio Storico dell' Arte. 1896. S. 284.
3. Rassegna d'Arte I, Nr. 8.
4. L'Arte IV, Nr. 8 (anläßlich der Besprechung des Bartolotti-Fresco).

13. Der musizierende Faun *(München)*.

1. Karl Voll, Führer durch die Alte Pinakothek. München 1908. S. 232.

14. Die Madonna mit musizierenden Engeln in Wolken *(Uffizien)*.

1. Morelli, della Pittura Italiana. S. 225.

BENÜTZTE LITERATUR

Barri, Viaggio pittoresco. Venezia 1671.

Berenson, North Italian Painters. London 1907.

Berenson, Italienische Kunst. Leipzig 1902.

Bode, Katalog des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. 1912.

Eastlake, Materials for a history of oil painting. London 1847.

Frizzoni, Lorenzo Lotto e Antonio Allegri detto il Correggio im „Emporium". Bergamo 1896.

Gerevich, L. Costa in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Bd. 7.

Gronau, Correggio. Stuttgart und Leipzig 1907.

L. Justi, Giorgione. Berlin 1908.

Knapp, Mantegna. Stuttgart 1910.

Lanzi, Geschichte der Malerei in Italien. Leipzig 1831.

Lermolieff (Morelli), Die Galerien zu Dresden und München. Leipzig 1891.

Lionardo da Vinci, Traktat von der Malerei ed. Marie Herzfeld. Jena 1909.

Malaguzzi-Valeri, Catalogo della R. Pinacoteca di Brera. Bergamo 1908.

Carel von Mander, Malerbuch ed. Floerke. München und Leipzig 1906.

H. Mendelsohn, Die Dossi. München 1914.

Julius Meyer, Correggio. Berlin 1871.

Morelli, Della Pittura Italiana. Milano 1897.

Ricci, Antonio Allegri da Correggio. Berlin 1897.

Ricci, La R. Galleria di Parma. Parma 1896.

J. P. Richter, Correggio, in Dohmes Kunst und Künstler. 1879.

Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908.

Rumohr, Italienische Forschungen. Bd. III. Stettin, Berlin 1831.

Scannelli, Il microcosmo della pittura. Cesena 1657.

Woldemar von Seidlitz, Lionardo da Vinci, Berlin 1909.

Strzygowsky, Das Werden des Barock bei Raffael und Correggio. Straßburg 1898.

Laudedeo Testi, Parma. Bergamo 1905.

Thode, Correggio. Bielefeld und Leipzig 1898.

Thode, Die Madonna von Casalmaggiore, im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen. XII.

Tiraboschi, Cenni Biografici sul Correggio. Modena 1786. VI.

Tschudi, Correggios mythologische Darstellungen, in „Graphische Künste" II. 1880.

A. Venturi, La Galleria Estense. Modena 1882.

A. Venturi, Il maestro del Correggio, in L'Arte I. 1898.

A. Venturi, in „nuova antologia". 1890.

A. Venturi, La Galleria Crespi. Milano 1900.
A. Venturi, Bianchi Ferrari in Thieme-Beckers Künstlerlexikon. Bd. III.
Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886.
Vöge, Raffael und Donatello. Straßburg 1896.
Voll, Führer durch die alte Pinakothek. München 1908.
Voll, Geschichte der altniederländischen Malerei. Leipzig 1906.
Voll, Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge. Leipzig und München 1910.
Waagen, Kunstwerke und Künstler in England. Berlin 1838. Bd. II.
W. Waetzold, Einführung in die bildenden Künste. Leipzig 1912.
Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig 1911.
Woermann, Katalog der Königl. Gemäldegalerie Dresden. 1908.
Wölfflin, Die klassische Kunst. München 1908.
Wölfflin, Barock und Renaissance. München 1907.
T. de Wyzewa, Apropos d'un nouveau livre sur le Corrège in „Revue des deux mondes". Bd. 40. Paris 1907.
W. C. Zwanziger, Dosso Dossi. Leipzig 1911.

FERNER KLEINERE AUFSÄTZE UND NOTIZEN VON

Bertini, in „Le Gallerie Nazionale Italiane". 1892.
Herbert Cook, in „Gazette des beaux arts". 1901.
Frizzoni, in „Zeitschrift für bildende Kunst". Neue Folge. XII (1901) und Les arts. S. 44. (1905.)
Ch. Loeser, in „archivio storico dell arte". 1896.
C. Luminosi, in „Rivista d'arte". 1909 (Bd. 6).
Ricci, in „Rassegna d'arte" I. Nr. 8.
W. Schmidt, in „Monatsberichte für Kunst und Kunstwissenschaft". III. München 1903.
Schubring, in „Monatshefte für kunstwissenschaftliche Literatur". 1907.
Suida, in „Burlington Magazine". XIV.
Strzygowsky, „Beilage zur Allgemeinen Zeitung". 1897 (30. Januar).
Venturi, in L'Arte. IV.

INHALTSÜBERSICHT

I. KAPITEL:

Geschichte der Attributionen in der Literatur 5

II. KAPITEL:

DIE BILDER

1. Die Madonna mit dem heiligen Franziskus 32
2. Die heilige Nacht *(Crespi)* 66
3. Der Abschied Christi *(Benson)* 78
4. Die Anbetung der Könige *(Brera)* 86
5. Vermählung der heiligen Katharina *(Wien, Ritter von Reisingen)* 92
6. Vermählung der heiligen Katharina *(Frizzoni)* 99

Anhang: Francesco Maria Rondani 103

7. Die Madonna Compori *(Modena)* 109
8. Die heilige Familie *(Murray)* 114
9. Die heilige Familie *(Museo Malaspina, Pavia)* 117
10. Die Madonna von Sigmaringen 120
11. Die Madonna Bolognini *(Mailand museo art. mun.)* 121
12. Judith *(Straßburg)* 127
13. Der musizierende Faun *(München)* 129
14. Die Madonna mit musizierenden Engeln *(Uffizien)* 130

Anmerkungen 135

LEBENSLAUF

Evangelischer Konfession; geboren am 14. Oktober 1888 zu Wiesbaden, als Sohn des Tonkünstlers Nestor Wilhelm Hagen und seiner Frau Nellie, geb. Owen-Snow; besuchte zunächst die Vorbereitungsklassen und dann das humanistische Gymnasium meiner Heimatstadt, an dem ich, nachdem ich auch inzwischen an der Königl. Klosterschule zu Ilfeld i. H. 4 Jahre zugebracht hatte, Ostern 1908 die Reifeprüfung bestand.

Von Michaelis 1908 bis Winter 1913/14 studierte ich an den Universitäten zu Berlin, München und Halle Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Archäologie und Philosophie und besuchte besonders die Vorlesungen der Herren Professoren Abert, Burger, Frey, Frickenhaus, Friedländer, Goldschmidt, Hildebrandt, Kretzschmar, Jantzen, Lasson, Löschke, Riehl, Rintelen, Robert, Sandberger, E. Schmidt, Simmel, Voll, Waetzoldt, Wilamowitz, Joh. Wolff und Wölfflin, denen ich allen zu wärmstem Dank verpflichtet bin. Ferien und Beurlaubungen benutzte ich zu vielfachen Studienreisen in Ober- und Mittelitalien.

Besonderen Dank für Anregungen und Förderungen meiner Arbeit schulde ich Herrn Professor Dr. Waetzold und Herrn Professor Dr. Rintelen in Rom.

GEDRUCKT BEI POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG